

31/2

revista do centro de estudos humanísticos
2017

diacrítica

a emoção na
criação literária
e cultural

UMINHO



CEHUM
Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

31/2

revista do centro de estudos humanísticos
2017

diacrítica

a emoção na
criação literária
e cultural

húmus



CEHUM
Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

Título: DIACRÍTICA (N.º 31/2–2017)

A emoção na criação literária e cultural

Editor: Sérgio Guimarães de Sousa

Editora Adjunta: Joanne Madin Vieira Paisana

Revisão: Eleni Asimoglou; Orlando Grossegeesse

Comissão Redatorial: Ana Catarina Teixeira (Emory University); Ana Isabel Moniz (Univ. da Madeira); Ana Lúcia Curado (Univ. do Minho); Ana Maria Ribeiro (Univ. do Minho); André Damasceno Corrêa e Sá (University of California, Santa Barbara); António Apolinário Lourenço (Univ. de Coimbra); António Manuel Ferreira (Univ. de Aveiro); Daniela Daniele (Univ. de Udine); Eunice Ribeiro (Univ. do Minho); Fernando José Fraga Azevedo (Univ. do Minho); João Paulo Braga (Univ. Católica Portuguesa, Braga); José Cândido Oliveira Martins (Univ. Católica Portuguesa, Braga); Isabel Cristina Mateus (Univ. do Minho); Isabel M. Fernandes Alves (Univ. de Trás-os-Montes e Alto Douro); Isabel Morán Cabanas (Univ. de Santiago de Compostela); Jaime Becerra Costa (Univ. do Minho); Leonor Gonçalves Simas-Almeida (Brown University); Luís Mourão (Instituto Politécnico de Viana do Castelo); Maria Aldina Bessa Marques (Univ. do Minho); Maria Marta Lobo Araújo (Univ. do Minho); Maria Paola Svampa (Columbia University); Maria Teresa Lobo Castilho (Univ. do Porto); Micaela Ramon (Univ. do Minho); Orlando Grossegeesse (Univ. Minho); Pedro Martins (Univ. do Minho); Paulo Motta Oliveira (Univ. de São Paulo); Serafina Martins (Univ. de Lisboa); Teresa Martins Marques (Univ. de Lisboa); Vânia Almeida Rego (Instituto Politécnico de Macau); Virgínia Soares Pereira (Univ. do Minho); Xaquín Núñez Sabaris (Univ. do Minho).

Comissão Científica: Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa); Antónia Coutinho (Universidade de Nova de Lisboa); António Branco (Universidade de Lisboa); Ana Brito (Universidade do Porto); Augusto Soares da Silva (Universidade Católica Portuguesa); Bernard McGuirk (University of Nottingham); Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa); Conceição Paiva (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Eduardo Paiva Raposo (University of California, Santa Barbara); Fátima Oliveira (Universidade do Porto); Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago de Compostela); Graça Rio-Torto (Universidade de Coimbra); Helder Macedo (King's College, London); Helena Buescu (Universidade de Lisboa); Ivo Castro (Universidade de Lisboa); João de Almeida Flor (Universidade de Lisboa); José Luís Cifuentes Honrubia (Universitat d'Alacant); José Luís Rodrigues (Universidade de Santiago de Compostela); Jürgen M. Meisel (Universität Hamburg / University of Calgary); Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa); Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra); Maria João Freitas (Universidade de Lisboa); Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra); Mary Kato (Universidade de Campinas); Nancy Armstrong (Brown University); Rui Marques (Universidade de Lisboa); Susan Bassnett (University of Warwick); Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin-Madison); Tomás Albaladejo Mayor-domo (Universidad Autónoma de Madrid); Vita Fortunati (Università di Bologna); Vítor Aguiar e Silva (Universidade do Minho).

Obs: Para além de artigos de professores e investigadores convidados, a revista acolhe propostas de publicação de colaboradores internos e externos ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, que serão sujeitas a arbitragem científica segundo um modelo de revisão por pares.

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: 0870-8967

Depósito Legal: 18084/87

Composição e impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão

ÍNDICE

- 5 **Nota de apresentação**
- A EMOÇÃO NA CRIAÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL**
- 11 **O amor como πάθος: eros e a paixão erótica na peça
O mercador de Plauto**
Stefanie Cavalcanti de Lima Silva, Francisco Edi de Oliveira Sousa
- 29 **El discurso de Marcela en el *Quijote* de Cervantes**
Alfonso Martín Jiménez
- 47 **Lágrimas de Heraclito: a unidade criativa de sentimento e
pensamento na obra de Padre António Veira**
Tiago Eric de Abreu
- 59 **'A fondness for being sad': Some Portuguese Sources for Elizabeth
Barrett Browning's Poetics of Melancholy in *Sonnets from the
Portuguese* (1850)**
Paula Guimarães
- 83 **Em busca da felicidade perdida: a astúcia e a arrogância no
caminho da iluminação profana**
Cláudio Guillarduci
- 107 **Sorrir à morte, com meia cara – memória e sentimento trágico
em José Rodrigues Miguéis**
Cátia Sever
- 123 **Memória e emoção: Analogias e transposições poéticas na obra
de Pedro Nava**
Maria Alice Ribeiro Gabriel
- 137 **Ecos de *A Costa dos Murmúrios* em *A Noite das Mulheres
Cantoras*, de Lúcia Jorge: esquecimento, memória e parábolas
sociais**
Leonor Simas-Almeida

- 157 **Apontamentos para uma história literária**
Aline de Almeida Moura
- 175 **Representações visuais da morte na edição de livros em Portugal – estudo exploratório sobre as emoções veiculadas**
Mafalda Frade e Maria Manuel Baptista

VÁRIA

- 207 **O poema sobre o poema: a poesia em construção do barroco ao contemporâneo**
Anabela Leal de Barros
- 233 **Um nada fica a lembrar-se para sempre: seis razões para gostar dos romances de Vergílio Ferreira**
Luís Mourão

RECENSÕES

- 243 **Isabel Cristina Rodrigues. *A Palavra Submersa: silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira***
Isabel Cristina Mateus
- 251 **Anabela Mota Ribeiro. *Paula Rego por Paula Rego***
Margarida Rendeiro
- 255 **Jérôme Game. *DQ/HK***
Sérgio Guimarães de Sousa
- 267 **Renate Haas (Ed.). *Rewriting Academia: The Development of the Anglicist Women's and Gender Studies of Continental Europe***
Maria Luísa Coelho
- 271 **Eduardo da Cruz & Tania Maria Bessone da Cruz Ferreira (Orgs.) *No Giro do Mundo. Os Periódicos do Século XIX no Real Gabinete de Leitura***
Sérgio Guimarães de Sousa
- 275 **Ana Gabriela Macedo, Joana Passos, Elena Brugioni (Orgs.) *Prémios Literários: O Poder das Narrativas, As Narrativas do Poder***
Margarida Esteves Pereira

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Em perfeita consonância com o que sucede noutras áreas do conhecimento, em que ao papel da emoção é dada uma relevância considerável, senão mesmo fundamental, o número 31.2 da revista *Diacrítica* é tematicamente dedicado ao estudo das *emoções na ficção literária e na criação cultural*. Neste sentido, reúne ensaios que de um modo interdisciplinar abordam, sob o ângulo emocional, um conjunto diverso de conteúdos e representações literário-culturais.

Afora esta secção temática, na primeira parte da revista (*Vária*), o leitor encontra estudos consagrados a outras problemáticas.

A partir deste número 31.2, a revista *Diacrítica* inicia um novo formato. A anterior organização em três números anuais correspondentes às linhas de investigação em Linguística, Literatura e Filosofia & Cultura, será substituída por números temáticos que abordarão questões atuais de investigação nos diversos campos da atuação do CEHUM, mantendo a revista a sua periodicidade trimestral.

INTRODUCTORY NOTE

Number 31.2 of *Diacrítica* is dedicated to the theme of *emotions in literary fiction and in cultural creation*, this being in perfect accord with other areas of knowledge that also highlight the importance, if not the necessity, of emotion. Thus, a diverse collection of papers can be found that have a multidisciplinary dimension and use emotion as their prism.

Outside the thematic section, in the first part of the journal (*Miscellaneous*), the reader may find papers dedicated to other subjects.

Beginning with this volume 31.2, the journal *Diacrítica* has a new format. The former organization in three annual volumes corresponding to the research areas of Linguistics, Literature, Philosophy and Culture is substituted by thematic numbers addressing the diverse current research questions of CEHUM. It will continue to be published three times a year.

A emoção na criação literária e cultural

O AMOR COMO ΠΑΘΟΣ: EROS E A PAIXÃO ERÓTICA NA PEÇA O MERCADOR DE PLAUTO

LOVE AS ΠΑΘΟΣ: EROS AND THE EROTIC PASSION IN THE PLAY *MERCATOR* OF PLAUTUS

Stefanie Cavalcanti de Lima Silva*
stefanie.silva17@gmail.com

Francisco Edi de Oliveira Sousa**
ediletras@hotmail.com

Nunc scio quid sit Amor
(Virgílio, *Éclogas*, 8.43)

Este artigo propõe, por meio de um exame da personagem *senex* na peça *O Mercador* de Plauto, analisar as consequências do encontro com o deus Eros/Cupido sob a perspectiva da filosofia estoica, isto é, de uma doença (*insânia*), cujo tratamento era dado pela filosofia, e discutir, por meio das atitudes da personagem Demifão, os malefícios do descontrole e da falta de moderação diante da paixão erótica. Tal investigação apoia-se principalmente em textos filosóficos de Platão (*Fedro* e *O Banquete*), Aristóteles (*Retórica* e *Ética a Nicômaco*) e Cícero (*De Senectute* e *Diálogos em Túsculo*) e em textos de autores contemporâneos, como Martha C. Nussbaum (*Theory of Desire*) e Aude Lancelin e Marie Lemonnier (*Os Filósofos e o Amor*).

Palavras-chave: Eros, Comédia Latina, Paixão Erótica.

By analysing the character *senex* in Plautus' play *Mercator*, this article examines the consequences of the encounter with the god Eros / Cupid from a perspective of Stoic philosophy, or rather, it examines a disease (*insania*) which was treated through philosophy. The ill effects of lack of control and lack of moderation in the face of the erotic passion will be discussed through examining the attitudes of the character Demiphio. This research is based mainly on the philosophical texts of Plato (*Phaedrus* and *The Symposium*), Aristotle (*Rhetoric* and *Nicomachean Ethics*)

* Mestranda em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG Letras) da Universidade Federal do Ceará. Bolsista CAPES, Brasil.

** Professor efetivo da Universidade Federal do Ceará, Brasil. Possui doutorado (2008) em regime de co-tutela pela Universidade de São Paulo e pela Sorbonne (Paris IV), pós-doutorado (2013) pela Sorbonne (Paris IV).

and Cicero (*De Senectute* and *Tusculan Disputations*) and texts by contemporary authors such as Martha C. Nussbaum (*Theory of Desire*), and Aude Lancelin & Marie Lemonnier (*The Philosophers and Love*).

Keywords: Eros, Latin Comedy, Erotic Passion.



0. Introdução

Desde os tempos mais remotos, busca-se compreender o Amor, suas causas e seus desdobramentos. Os diálogos de Platão discutiram essa temática, assim como os tratados de Aristóteles e outros importantes textos da antiguidade clássica trazem uma discussão da origem do Amor como uma divindade (*Eros*) e também como uma doença (*insania*).

Mantendo seu papel de espelho da sociedade, a Literatura ocupa-se de tal tema; assim, inegavelmente *Eros* atravessa toda a literatura universal como um fio conector, não apenas no interior das obras literárias mas também entre os livros e seus leitores.

Sendo a ficção literária o foco de nossa pesquisa, trabalharemos aqui com o amor na perspectiva de πάθος ou *insania* na peça *O Mercador* (195 a. C.), de autoria do teatrólogo Plauto (230-180 a. C.). A partir dessa perspectiva, indagamos de início se o Amor seria portador de algum infortúnio.

A filosofia helenística dialogou sobre as possíveis desventuras que acompanham o amor; para algumas correntes – como a peripatética –, o ideal seria manter o controlo das paixões e viver equilibradamente; já para os estoicos as paixões deveriam ser evitadas completamente. Aristóteles defendia que o sexo era um desejo irracional, portanto não era elaborado conscientemente, porém era um retorno ao estado natural do Homem. Observemos o trecho a seguir da *Retórica* (1070a):

εἰσὶν δὲ τοιαῦται ὅσαι εἶναι λέγονται φύσει, ὥσπερ αἱ διὰ τοῦ σώματος ὑπάρχουσαι, οἷον ἡ τροφῆς δίψα καὶ πείνα, καὶ καθ' ἕκαστον εἶδος τροφῆς εἶδος ἐπιθυμίας, καὶ αἱ περὶ τὰ γενεστὰ καὶ ἀφροδίσια καὶ ὅλας τὰ ἀπτά, καὶ περὶ ὁσμὴν εὐωδίας καὶ ἀκοῆν καὶ ὄψιν

Chamo irracionais aos que não procedem de um acto prévio da compreensão; e são desse tipo todos os que se dizem ser naturais, como os que procedem do corpo; por exemplo, o desejo de alimento, a sede, a fome, o desejo relativo a cada espécie de alimento, os desejos ligados ao gosto e

aos prazeres sexuais e, em geral, os desejos relativos ao tacto, ao olfato, ao ouvido e à vista.^[1]

Entretanto, se para os peripatéticos essas paixões não nascem conscientemente na mente do Homem, para os estoicos são doenças da mente, frutos de seus pensamentos, desejos e crenças, que, de acordo com o pensamento dessa corrente, são falsos, contudo aqueles que estão tomados por tais sentimentos pensam agir corretamente.

Examinemos a seguir um trecho dos *Diálogos em Túsculo* (4.22) no qual Cícero apresenta uma apreciação estoica acerca das perturbações da alma e como elas surgem na mente humana:

Omnium autem perturbationum fontem esse dicunt intemperantiam, quae est statu mota mente a recta ratione defectio, sic auersa a praescriptione rationis, ut nullo modo adpetitiones animi nec regi nec contineri queant. Quem ad modum igitur temperantia sedat adpetitiones et efficit ut eae rectae rationi pareant, conseruatque considerata iudicia mentis, sic huic inimica intemperantia omnem animi statum inflammat conturbat incitat; itaque et aegritudines et metus et reliquae perturbationes omnes gignuntur ex ea.^[2]

Dizem ainda <os Estoicos> que a origem de todas as perturbações está na intemperança; e esta consiste na rebelião assumida pela mente humana contra a justa razão, uma <rebelião> tão radical contra as prescrições da razão que se torna em absoluto impossível dominar e refrear os apetites da alma. Do mesmo modo, portanto, como a temperança acalma esses impulsos, obriga-os a obedecer à justa razão e preserva os juízos ponderados da mente, assim também a sua inimiga, a intemperança, inflama, confunde e excita todo o equilíbrio mental; daqui nascem, por conseguinte, os desgostos, os medos e todas as demais perturbações mentais.^[3]

Se devem ser mantidas sob controlo ou evitadas totalmente não há um acordo, mas existe um ponto em que as correntes filosóficas – peripatética e estoica – aquiescem: tais paixões podem trazer prejuízo ao Homem. A paixão que iremos trabalhar em nosso artigo é a paixão erótica na concepção de doença.

1 As traduções da *Retórica* são de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena (Aristóteles, 2005).

2 Usamos o texto latino da edição Cicerone, 2011.

3 A tradução de *Diálogos em Túsculo* é de J. A. Segurado e Campos (Cícero, 2014).

Para os filósofos helenistas, havia um tratamento para essas doenças da mente, esse tratamento era através da filosofia, como afirma Nussbaum (1994, p.14):

Philosophy heals human diseases, diseases produced by false beliefs. Its arguments are to the soul as the doctor's remedies are to the body. They can heal, and they are to be evaluated in terms of their power to heal. As the medical art makes progress on behalf of the suffering body, so philosophy for the soul in distress. Correctly understood, it is no less than the soul's art of life (*techne biou*). This general picture of philosophy's task is common to all three major Hellenistic schools, at both Greece and Rome.^[4]

A doença sexual era – podemos dizer – compreensível quando acometia um jovem; porém, se um homem em idade avançada passasse a se comportar como um rapaz e a cometer atos ilícitos, isso não seria tolerado. Aristóteles (*Ética a Nicômaco* 1095a) comenta o fato de a paixão abater-se também sobre o homem de idade avançada:

Διαφέρει δ' οὐδὲν νέος τὴν ἡλικίαν ἢ τὸ ἦθος νεαρός· οὐ γὰρ παρὰ τὸν χρόνον ἢ ἔλλειψις, ἀλλὰ διὰ τὸ κατὰ πάθος ζῆν καὶ διώκειν ἕκαστα^[5]

E é indiferente que seja jovem na idade ou tenha caráter juvenil, pois o defeito não depende do tempo, mas do viver e perseguir cada coisa, uma após a outra, segundo a paixão.^[6]

Quando tomado da paixão erótica, o indivíduo passa a agir inconsequentemente. É sob essa perspectiva que trabalharemos no presente artigo, analisando o comportamento da personagem Demifão, um *senex* do texto plautino *O Mercador*, e explicitando o motivo de tal comportamento requerer um tratamento filosófico segundo o pensamento estoico.

4 Filosofia cura doenças humanas, doenças produzidas por falsas opiniões. Seus argumentos são para a alma o que os remédios do doutor são para o corpo. Eles podem curar e devem ser avaliados em termos de seu poder de cura. Assim como a arte médica faz progressos em favor de um corpo em sofrimento, a filosofia faz em favor da alma em aflição. Corretamente compreendida, não é nada menos do que a arte de viver da alma (*techne biou*). Essa configuração geral da tarefa da filosofia é comum às três principais escolas helenísticas, tanto na Grécia quanto em Roma.

5 Texto grego editado por J. Bywater (Aristotle, 1894).

6 Tradução de Luciano Ferreira de Sousa (Aristóteles, 2015).

1. O mito de Eros

No *Fedro* de Platão, Sócrates reproduz o discurso de Lísias a respeito do deus Eros e nos apresenta a seguinte afirmação (242e):

εἰ δ' ἔστιν, ὥσπερ οὖν ἔστι, θεὸς ἢ τι θεῖον ὁ Ἔρωσ, οὐδὲν ἂν κακὸν εἴη, τῷ δὲ λόγῳ τῷ νυνδὴ περὶ αὐτοῦ εἰπέτην ὡς τοιοῦτου ὄντος

Se Eros é um dos deuses ou algo divino, como realmente é, de nenhum jeito poderá ser pernicioso.^[7]

Através da leitura do trecho, percebemos que para Lísias o Amor seria uma divindade e que, partindo dessa opinião, não podemos esperar dele o mal. Entretanto essa não é a única perspectiva da origem do Amor; em outro diálogo platônico, *O Banquete*, vários pensadores manifestam seus discursos a respeito da origem de Eros e oferecem diferentes versões dessa mesma entidade por meio de variados panoramas. Elenquemos aqui algumas das versões da origem do mito de *Eros*; iniciemos com *Fedro*, que afirma ser o Amor o mais antigo dos deuses e, para corroborar seu pensamento, cita a *Teogonia* de Hesíodo (*O Banquete* 178b):

γονῆς γὰρ Ἔρωτος οὐτ' εἰσὶν οὔτε λέγονται ὑπ' οὐδενὸς οὔτε ἰδιώτου οὔτε ποιητοῦ, ἀλλ' Ἡσίωδος πρῶτον μὲν Χάος φησὶ γενέσθαι – αὐτὰρ ἔπειτα Γαῖ' εὐρύτερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰ εἶ, ἠδ' Ἔρωσ.^[8]

Honramo-lo como um dos mais antigos deuses, do que é testemunho o seguinte: Eros não tem pais, nem há deles nenhum registro na poesia ou na prosa. Segundo Hesíodo, Caos foi o primeiro que veio a ser...

...e em seguida surgiu

Gaia de amplos seios, fundamento sólido de todos para sempre,

e Eros.^[9]

A segunda versão destacada é a de Pausânias (*O Banquete* 180d-e):

ἐγὼ οὖν πειράσομαι τοῦτο ἐπανορθώσασθαι, πρῶτον μὲν Ἔρωτα φράσαι ὃν δεῖ ἐπαινεῖν, ἔπειτα ἐπαινέσαι ἀξίως τοῦ θεοῦ. πάντες γὰρ ἴσμεν ὅτι οὐκ ἔστιν ἄνευ Ἔρωτος Ἀφροδίτη. μᾶς μὲν οὖν οὔσης εἶς ἂν ἦν Ἔρωσ. ἐπεὶ δὲ δὴ δύο ἐστὸν,

7 Edição bilingue (grego/português), tradução de Carlos Alberto Nunes (Platão, 2011).

8 O texto grego de Platão é editado por John Burnet (Plato, 1903).

9 A tradução de *O Banquete* é de Edson Bini (Platão, 2010).

δύο ἀνάγκη καὶ Ἔρωτες εἶναι. ὡς δ' οὐ δύο τῶ θεά; ἡ μὲν γέ που πρεσβυτέρα καὶ ἀμήτωρ Οὐρανοῦ θυγάτηρ, ἦν δὴ καὶ Οὐρανίαν ἐπονομάζομεν· ἡ δὲ νεωτέρα Διὸς καὶ Διώνης, ἦν δὴ Πάνδημιον καλοῦμεν. ἀναγκαῖον δὴ καὶ Ἔρωτα τὸν μὲν τῇ ἑτέρᾳ συνεργὸν Πάνδημιον ὀρθῶς καλεῖσθαι, τὸν δὲ Οὐράνιον. ἐπαινεῖν μὲν οὖν δεῖ πάντας θεοὺς, ἃ δ' οὖν ἑκάτερος εἴληχε πειρατέον εἰπεῖν. πᾶσα γὰρ πρᾶξις ὧδ' ἔχει· αὐτῇ ἐφ' ἑαυτῆς πραττομένη οὔτε καλὴ οὔτε αἰσχρὰ.

Ora, essa é a falha que me empenharei em eliminar, começando por decidir por um Eros digno de nosso louvor, passando então a louvá-lo em termos que se coadunam com sua divindade. Todos sabemos que Eros e Afrodite são indissociáveis. Bem, se essa deusa fosse única, Eros seria único; contudo, uma vez que há duas dela, necessariamente há também dois Eros. Será que entre vós paira alguma dúvida de que ela é dupla? Decerto há uma divindade mais antiga, sem mãe, filha de Urano, pelo que a chamamos de Urânia, a outra, mais jovem, é filha de Zeus e Dione, e a chamamos de Pandemos. Conclui-se, necessariamente, que há igualmente um Eros a ser classificado com acerto de comum, parceiro de uma dessas deusas, e outro a ser classificado de celestial.

Desse elogio feito por Pausânias, identificamos um *Eros* de duas faces, melhor dizendo, de duas posturas, uma comparação do Amor com a deusa *Afrodite*.

Percebemos aqui duas perspectivas distintas para um mesmo deus, *Eros* como o mais antigo do deus, sem pai ou mãe; e um *Eros* que, assim como a deusa *Afrodite*, apresenta uma natureza dúbia, não sendo apenas um.

Para finalizar esta secção, analisemos uma última exposição a respeito do mito de *Eros* trazida pela personagem Sócrates, que afirma ter ouvido o discurso que irá narrar de Diotima de Mantinea; neste enunciado, o Amor é filho da Penúria e de Poros, gerado no dia do nascimento de *Afrodite*; em consequência dessa filiação, coube ao deus características de seus pais (*O Banquete* 203e):

καὶ οὔτε ὡς ἀθάνατος πέφυκεν οὔτε ὡς θνητός, ἀλλὰ τοτὲ μὲν τῆς αὐτῆς ἡμέρας θάλλει τε καὶ ζῆ, ὅταν εὐπορήσῃ, τοτὲ δὲ ἀποθνήσκει, πάλιν δὲ ἀναβίωσκει διὰ τὴν τοῦ πατρὸς φύσιν, τὸ δὲ ποριζόμενον αἰεὶ ὑπεκρεῖ, ὥστε οὔτε ἀπορεῖ Ἔρωσ ποτὲ οὔτε πλουτεῖ, σοφίας τε αὐ καὶ ἀμαθίας ἐν μέσῳ ἐστίν. ἔχει γὰρ ὧδε.

Não sendo por nascimento nem imortal nem mortal, num mesmo dia, estando repleto de recursos, viceja e pulsa de vida, para depois, num outro momento, ficar moribundo e morrer, revivendo mais tarde por força de sua natureza paterna; os recursos, porém, de que se apossa sempre não tardam a lhe escapar,

minguando, de maneira que Eros jamais é propriamente pobre ou rico, além do que se conserva a meio caminho entre a sabedoria e a ignorância; nenhum deus ama a sabedoria ou deseja ser tornado sábio. Já o é.

Foram explicitadas aqui três concepções a respeito da origem do mito de Eros; naquela exposta por Pausânias iremos nos deter no desenvolvimento deste artigo, pois a noção de dubiedade do Amor entra melhor em consonância com a concepção estoica aqui abordada – compreensão do amor como algo a ser controlado e dependente de nossas atitudes. Para ilustrar essa dubiedade e atestar a visão apresentada por Pausânias, vejamos ainda um trecho d’*O Banquete* (181a):

οἷον ὁ νῦν ἡμεῖς ποιούμεν, ἢ πίνειν ἢ ἄδειν ἢ διαλέγεσθαι, οὐκ ἔστι τούτων αὐτὸ καλὸν οὐδέν, ἀλλ’ ἐν τῇ πράξει, ὡς ἂν πραχθῆ, τοιοῦτον ἀπέβη· καλῶς μὲν γὰρ πραττόμενον καὶ ὀρθῶς καλὸν γίγνεται, μὴ ὀρθῶς δὲ αἰσχρόν. οὕτω δὴ καὶ τὸ ἐρᾶν καὶ ὁ Ἔρωσ οὐ πᾶς ἔστι καλὸς οὐδὲ ἄξιος ἐγκωμιάζεσθαι, ἀλλὰ ὁ καλῶς προτρέπων ἐρᾶν.

Pode-se, com efeito, observar com referência a toda ação, que considerada em si não é nem nobre nem vil. Tomemos, como exemplo, nossa própria conduta neste momento: estivemos diante das alternativas de beber, cantar ou empreender uma conversação; ora, em si nenhuma dessas coisas é nobre; cada uma delas só passa a sê-lo dependendo de como é realizada. Se é realizada nobre e corretamente, ela mesma se torna nobre; se é realizada incorretamente, torna-se vil. O mesmo se aplica ao amar. Eros não é em si em todos os casos nobre ou digno de louvor, porém somente quando nos incita a amar nobremente.

A passagem acima sugere que o amor se submeta também às nossas ações, que tanto pode ser nobre quanto pode ser vil. Diante disso, por meio de uma análise da peça *O Mercador*, de Plauto, fundamentada em concepções do estoicismo, discutiremos como esse deus atua nas relações entre os mortais e quais as consequências do descontrolo do amor tanto para o indivíduo.

2. A doença do Amor

A contar de Platão já se discutia uma noção do amor como algo nocivo caso não seja controlado. Através da utilização de um modelo médico, a filosofia helenística aplicou uma extensa parte de seus estudos a explicar essa concepção e, em um período de estudos maturados, oferecer um tratamento para

aqueles que, uma vez acometidos de tal doença, necessitassem de cuidados especiais.

No *Fedro*, Sócrates apresenta um discurso sobre o Amor com o intuito de contrapor-se à preleção de Lísias, da qual toma conhecimento através de Fedro: o deus *Eros* teria sido ofendido por Lísias e coube a Sócrates fazer uma palinódia de retratação. Divergente dos elogios proferidos n’*O Banquete*, na composição do *Fedro*, a retórica platônica a respeito do Amor já apresenta princípios de moderação, evidenciando algumas vezes o Amor na perspectiva do prazer sexual (*Fedro* 238c):

ἡ γὰρ ἄνευ λόγου δόξης ἐπὶ τὸ ὀρθὸν ὀρμώσης κρατήσασα ἐπιθυμία πρὸς ἡδονὴν ἀχθεῖσα κάλλους, καὶ ὑπὸ αὐτῶν ἐαυτῆς συγγενῶν ἐπιθυμιῶν ἐπὶ σωματίων κάλλος ἐρρωμένως ῥωσθεῖσα νικήσασα ἀγωγῆ, ἀπ’ αὐτῆς τῆς ῥώμης ἐπωνυμίαν λαβοῦσα, ἔρως ἐκλήθη.

Direi, pois, que sempre que o desejo irracional vence o sentimento que nos leva para o bem e se dirige para o prazer despertado pela beleza, vindo a ser reforçado pelos desejos da mesma família que só visam a beleza física e se torna pendor irresistível: dessa própria força heroica tira o nome de Eros, ou de Amor.

Posteriormente, ainda na sequência da fala de Sócrates, o texto explicita o comportamento daquele que é ‘escravizado’ pelo amor, elencando complicações que podem resultar de uma entrega aos desejos (*Fedro* 238e-239a):

τῷ δὴ ὑπὸ ἐπιθυμίας ἀρχομένῳ δουλεύοντί τε ἡδονῆ ἀνάγκη που τὸν ἐρώμενον ὡς ἡδιστον ἐαυτῷ παρασκευάζειν· νοσοῦντι δὲ πᾶν ἡδὺ τὸ μὴ ἀντιτεῖνον, κρεῖττον δὲ καὶ ἴσον ἔχθρόν. οὔτε δὴ κρεῖττω οὔτε ἰσοῦμενον ἐκὼν ἐραστῆς παιδικὰ ἀνέξεται, ἤττω δὲ καὶ ὑποδεέστερον αἰεὶ ἀπεργάζεται· ἤττων δὲ ἀμαθῆς σοφοῦ, δειλὸς ἀνδρείου, ἀδύνατος εἰπεῖν ῥητορικοῦ, βραδὺς ἀγχίνου. τοσοῦτων κακῶν καὶ ἔτι πλειόνων κατὰ τὴν διάνοιαν ἐραστὴν ἐρωμένῳ ἀνάγκη γιγνομένων τε καὶ φύσει ἐνότων [τῶν] μὲν ἡδεσθαι, τὰ δὲ παρασκευάζει, ἢ στέρεσθαι τοῦ παραυτικά ἡδέος.

O indivíduo governado pela paixão e rebaixado à condição de escravo do desejo, forçosamente procurará alcançar do seu amado a maior soma possível de prazeres. Mas o espírito doentio só gosta do que se lhe submete; detesta o que lhe é igual ou superior. Desse modo, o amante não suportará no amado o que lhe for superior ou igual; pelo contrário, procurará rebaixá-lo em tudo e diminuí-lo. Ora, o ignorante é mais fraco do que o sábio; o covarde, mais do que o bravo; o que não sabe falar, mais do que o retórico eloquente, e o de

entendimento lerdo, mais do que o de espírito atilado. Todas essas deficiências, e outras ainda mais graves, que o amigo venha a adquirir ou lhe sejam inatas, farão as delícias do amante, capaz de ir a ponto de estimulá-las para não perder as vantagens do prazer momentâneo.

Conforme Nicholson (1999, p.116), “the emotional involvement of the lover is always spoiling whatever benefits you may have derived from him—but not so the non-lover.” Por não estar sob os efeitos, ou sob o jugo da paixão, o *não-amante* é considerado livre ainda que esteja em um relacionamento; já o amante é um escravo, pois passa a ser controlado pela paixão ao se apaixonar. Tal reflexão desenvolve-se em diferentes pesquisas. Em 2009, Geoffrey M. Batchelder, em sua tese *Moral Corruption and Philosophic Education in Plato’s Phaedrus*, ao analisar *As Leis* de Platão, oferece a seguinte meditação (2009, p.11):

He explains that there are two kinds of friendship, one between equals, the other—desire really—between opposites; both are called love when intense, but real love is tame and mutual, while lust is wild and selfish. A wild lover loves the body, seeks only to sate his lust, and cares little for the character or soul of the beloved, but a tame lover loves the soul, considers physical gratification disgusting, reveres virtue, and practices chastity.

Conferimos no texto supracitado a essência do *amor platônico*, aquele que é idealizado, reverencia a virtude e pratica a castidade, não necessitando do contato físico com o amado, pois se compraz apenas em sentir amor. No entanto, *Eros* é também ‘vulgar’^[10], é paixão erótica, luxúria e *uoluptas*, as flechas do Cupido podem causar também sofrimento, perturbação, despertar vícios no indivíduo, levando-o a práticas inaceitáveis – em particular quando analisadas pelo prisma do pensamento filosófico: “Eros is a polysemous term, and can be just as destructive and blameworthy under the auspices of Ares as it is beneficial and praiseworthy when inspired by Zeus” (Batchelder, 2009, p.118).

Essa reflexão a respeito dos efeitos do Amor e suas consequências não se deu apenas entre os pensadores gregos; em Roma, por meio de pensadores como Cícero e Sêneca, também aconteceram meditações sobre o assunto, normalmente aclimatando reflexões da filosofia helenística ao estilo da sociedade romana. O discurso de Cícero, seja na obra *Tusculanae disputationes* ou em *De senectute*, reflete o aspeto negativo do amor-paixão e de

10 Usamos o termo ‘vulgar’ para aludir à deusa Afrodite Pandemos.

suas influências na sociedade. Examinemos o trecho a seguir de *Diálogos em Túsculo* (4.68), no qual Cícero apresenta uma das consequências de se deixar levar pelo prazer:

Et ut turpes sunt qui eferunt se laetitia tum cum fruuntur ueneriis uoluptatibus, sic flagitiosi qui eas inflammato animo concupiscunt. Totus uero iste qui uolgo appellatur amor, nec hercule inuenio quo nomine alio possit appellari, tantae leuitatis est, ut nihil uideam quod putem conferendum.

E assim como são uns desavergonhados aqueles que se entusiasma em excesso no próprio momento em que desfrutam dos prazeres de Vênus, são uns devassos os que se excitam de desejo quando neles pensam. Todo este sentimento a que correntemente se chama “amor” (e eu confesso que ignoro por que outro nome poderei chamá-lo!) é de uma tal superficialidade que não vejo outro que lhe seja comparável.

Fica claro no pensamento ciceroniano – “Embora Cícero tenda filosoficamente para a nova Academia (ou Academia cética), nos livros III e IV das *Tusculanae disputationes* defende uma teoria estoica a respeito das paixões (as quais Cícero prefere denominar *perturbationes animi*)” (Sousa, 2014, p.52) – que não é aceitável entregar-se aos prazeres, o indivíduo precisa “dominar as paixões mentais, que são o que há de pior para o homem”.^[11] Em seu tratado sobre a velhice, *De senectute*, Cícero também destina uma secção para tratar do perigo da paixão erótica (39):

Nullam capitaliorem pestem quam uoluptatem corporis hominibus dicebat a natura datam, cuius uoluptatis auidae libidines temere et effrenate ad potiundum incitarentur. Hinc patriae proditioes, hinc rerum publicarum euersiones, hinc cum hostibus clandestina colloquia nasci, nullum denique scelus, nullum malum facinus esse, ad quod suscipiundum non lubido uoluptatis impelleret; stupra uero et adulteria et omne tale flagitium nullis excitari aliis illecebris nisi uoluptatis; cumque homini siue natura siue quis deus nihil mente praestabilius dedisset, huic diuino muneri ac dono nihil tam esse inimicum quam uoluptatem [...].^[12]

Não há pior calamidade para o homem que o prazer do sexo, dizia ele (Arquitas de Tarento); não há flagelo mais funesto que essa dádiva da natureza. A busca desenfreada da volúpia é uma paixão possessiva, sem

11 patiendum leuato adiunximus sedationem aegritudinis, qua nullum homini malum maius est. (TD 4.82)

12 O texto latino é o usado em Cícero, 2010.

controlo. Ela é a causa da maior parte das traições em relação à pátria, da queda dos Estados, das convivências funestas com o inimigo. Não há um crime, uma prevaricação que a concupiscência não possa inspirar. É por causa dela que se cometem violações, adultérios e outras torpezas. Se a inteligência constitui a mais bela dádiva feita ao homem pela natureza – ou pelos deuses –, o instinto sexual é seu pior inimigo.^[13]

Delimitamos nessa secção qual das faces de *Eros* iremos abordar em seguida, a face da paixão erótica.

3. O *senex* dominado por *Eros* em *O Mercador*: análise à luz do Estoicismo

Na literatura latina, o *senex* é apresentado de diferentes maneiras, não podendo ser analisado ou elencado sob as mesmas características, como assegura Moura (2005, p.35):

Não propomos, contudo, que os papéis dos *senes* sejam fixos; ao contrário, é frequente, e mesmo desejável, e fusão desses traços, cada um deles sobresaindo em função da caracterização exigida pela especificidade de cada comédia.

A presença do *senex*, seja na comédia nova grega ou na comédia latina, é apresentada, geralmente, no antagonismo ‘pai e filho’. Na peça que iremos analisar, essa afirmação se confirma: em *O Mercador*, Demifão (pai) e Carino (filho) disputam (mesmo sem saber um do outro) o amor de uma mesma mulher e veem-se obrigados a mentir para que seus atos não sejam julgados pelo outro e pela sociedade. A peça se inicia com o prólogo falado pelo jovem Carino, que conta seu retorno de Rodes, onde estava a fazer negócios por ordem de seu pai; Carino traz consigo a meretriz por quem está apaixonado; ele decide apresentá-la como escrava comprada para sua mãe, mas a situação foge de seu controlo. Seu escravo, que deveria vigiar o navio onde a moça estava, chega para avisar-lhe que Demifão viu e comprou a moça. A partir daí, Demifão, dominado pela paixão erótica, começa a cometer atos recrimináveis a um homem de sua idade, e suas atitudes afetam a vida dos que estão ao seu redor.

Do ancião esperamos sabedoria, suas atitudes devem servir de guia para os mais jovens, seu exemplo deve ser visto e admirado pela sociedade,

13 A tradução do *De Senectute* é de Paulo Neves (Cícero, 1997).

como sintetiza Cícero (*De Senectute* 20): “Sem dúvida, a irreflexão é própria da idade em flor, e a sabedoria, da maturidade” (*Temeritas est uidelicet florentis aetatis, prudentia senescentis*). Diante dessa passagem, as atitudes de Demifão seriam, pois, contrárias aos princípios morais esperados de alguém com sua idade, como exclama Eutico (*O Mercador* 972-74):

Eu. Eo illud est uerum magis.
nam te istac aetate haud aequom filio fuerat tuo
adulescenti amanti amicam eripere emptam argento suo.

Eu. Mais verdadeiro é isso. Pois, não é certo que em sua idade você roube a amiga de seu filho, jovem apaixonado, comprada com dinheiro dele.^[14]

No *De Senectute*, Cícero repreende as paixões desenfreadas que tiram os homens de seu estado de razão e os levam a cometer as piores atrocidades em nome dos desejos. O encontro de Demifão com o aspecto erótico de *Eros* trouxe apenas consequências negativas para sua vida e suas relações familiares. Após o encontro com a meretriz Pasincompsa, o *senex* não fez mais uso de suas faculdades mentais de maneira saudável, agindo inconseqüentemente.

Na pesquisa de Moura (2005), encontramos uma análise tipológica do *senex* nas peças de Plauto. Destacaremos aqui um trecho relevante para nossa discussão:

Assim sendo, atribuiremos ao *senex amator* o tratamento cômico ridículo, por ele conscientemente buscar o amor de uma jovem, atuando, assim, de modo contrário ao comportamento social dele esperado. (Moura, 2005, p.36)

Percebemos a validade da afirmação supracitada a partir do trecho a seguir (*O Mercador* 313-315):

Li. Si umquam uidistis pictum amatorem, em illic est.
nam meo quidem animo uetulus decrepitus senex
tantidemst quasi sit signum pictum in pariete.

Li. Se vocês nunca viram, um dia, pintada, a figura de um apaixonado, ei-la aqui. Pois na minha opinião, um velhinho, um ancião decrépito é igual a um quadro pintado numa parede.

14 A tradução de *O Mercador* é de Damares Barbosa (Plauto, 2008).

O sentimento de Demifão pela meretriz era apenas físico, ele se sentira atraído desde a primeira vista e quis tê-la sem analisar sua conduta e quais as implicações que seu ato traria para si e para o próximo.

Um homem velho com um comportamento da natureza que Demifão apresenta na peça plautina causa um impacto negativo na sociedade. As leis eram rigorosas em relação à moralidade sexual e ao comportamento dos cidadãos livres, principalmente dos mais velhos. A palavra de ordem era o comedimento, o cidadão romano deveria controlar suas paixões; o sexo era comparado ao vinho e à comida, “[...] things that in themselves are note evil, indeed may be said to be necessities, but must be enjoyed in moderation.” (Langlands, 2006, p.134). O Homem deve sempre estar vigilante quanto aos seus desejos, pois uma vez em contacto com eles – em especial com a paixão erótica – não é simples mantê-la sob controlo, como comentam Lancelin e Lemonnier (2010, p.51) – com base em princípios epicuristas:

Os desejos naturais e necessários – comer, dormir, estar agasalhado – devem ser alimentados sem qualquer moderação. Os desejos não naturais, e não necessários – acumular *stock-options*, adquirir um par de botas de camurça Prada – devem ser proscritos em absoluto. Entre uns e outros, os desejos naturais e não necessários – levantar-se tarde, degustar bons vinhos, fazer amor – devem ser vigiados pelo canto do olho.

Mas, ao averiguarmos a personagem Demifão no decorrer do texto plautino, percebemos que ele não conhecia a moderação e tinha consciência disso, estava mesmo interessado em desfrutar dos prazeres da vida; apesar de não conseguir realizar suas vontades, as atitudes para alcançar seus objetivos fazem-no perder a razão (*O Mercador* 544-548):

De. Tandem impetraui egomet me ut corrumperem:
emptast amica clam uxorem et clam filium.
Certumst, antiqua recolam et seruibo mihi.
Breue iam relicuom uitae spatiumst: quin ego
uoluptate, uino et amore delectauero.

De. Enfim acabei eu mesmo por me corromper: a moça foi comprada às escondidas de minha esposa e do meu filho. está decidido, retomarei os costumes de antes e servirei a mim. já é breve o tempo restante de vida: pois, me deleitarei com prazer, vinho e amor.

Se examinarmos esse comportamento à luz da filosofia estoica, constataremos que Demifão encontra-se sob o poder da paixão. Para os estoicos, tudo o que perturba (no sentido de movimentar) a alma é paixão (*TD* 4.11):

Est igitur Zenonis haec definitio, ut perturbatio sit, quod πάθος ille dicit, auersa a recta ratione contra naturam animi commotio; quidam breuius perturbationem esse adpetitum uehementiorem, sed uehementiorem eum uolunt esse qui longius discesserit a naturae constantia.

Zenão define a perturbação, o que ele chama de πάθος, como sendo “uma movimentação da mente oposta à reta razão, e contrária à natureza”. Alguns, de forma mais concisa, definem perturbação como “um desejo muito intenso”, e chamam “muito intenso” ao desejo que se afasta consideravelmente do equilíbrio natural.

Segundo a perspectiva estoica, para manter-se saudável – de corpo e de alma –, o homem não deveria apenas moderar-se, mas afastar-se completamente das paixões, não podendo correr o risco de não conseguir controlá-las, como demonstra o seguinte texto do terceiro livro dos *Diálogos em Túsculo* (3.27):

Nam cum omnis perturbatio miseria est, tum carnificina est aegritudo. Habet ardorem libido, leuitatem laetitia gestiens, humilitatem metus, sed aegritudo maiora quaedam, tabem cruciatum adflictationem foeditatem, lacerat exest animum planeque conficit. Hanc nisi exuimus sic ut abiciamus, miseria carere non possumus.

Se toda perturbação mental é uma miséria, o desgosto é uma <verdadeira> tortura. O desejo é acompanhado de ardor, a alegria delirante de inconsciência, o medo de depressão, mas o desgosto tem consequências ainda piores: consumição, tormento, aflição, aspecto repulsivo; <o desgosto> laceram a mente, devora-a e destrói-a por completo. A menos que dele nos libertemos, que de nós o afastemos definitivamente, nunca ficaremos ao abrigo da infelicidade.

Logo no primeiro ato da peça, a personagem Carino fala a respeito do Amor e dos vícios que o acompanham. Vejamos o seguinte fragmento do texto de Plauto (*O Mercador* 18-21):

Ca. Nam amorem haec cuncta vitia sectari solent,
cura, aegritudo nimiaque elegantia,
haec non modo illum qui amat sed quemque attigit

magno atque solido multat infortúnio[...].

Ca. Pois todos esses vícios juntos costumam acompanhar o amor, cuidado, inquietação e excessiva elegância; essa, não atinge só quem ama, mas qualquer pessoa e a castiga com sólida e duradoura preocupação [...].

Ponderando a fala de Carino, os males da paixão erótica não estavam destinados apenas ao velho; o jovem também padecia desses males, mas na juventude não havia a mesma exigência da virtude como acontecia com o *senex*.

4. Conclusão

Apesar de toda a discussão em torno dessa temática das paixões, de toda a reflexão filosófica e de todos os ensinamentos deixados desde a antiguidade clássica, levantamos o questionamento se seria possível escapar do encontro com *Eros*, seja com quaisquer de suas faces. Seria mais compreensível evitar as paixões, como nos aconselham os estoicos, ou tentar viver em equilíbrio, como ensinam os peripatéticos – todavia, ao analisar os textos, entendemos que é bastante complicado encontrar essa medida.

Segundo Cícero há um tratamento para a doença de Demifão – estar entregue ao desejo sexual – e observando o final do texto plautino, percebemos que é com esse tratamento que o velho desiste da insanidade de ter a jovem amante e permite que o filho viva aquele amor. Averiguemos o texto das *Tusculanae disputationes* (4.74):

Sic igitur adfecto haec adhibenda curatio est, ut ei illud quod cupiat ostendatur quam leue, quam contemnendum, quam nihili sit omnino, quam facile uel aliunde uel alio modo perfici uel omnino neglegi possit; abducendus etiam est non numquam ad alia studia sollicitudines curas negotia, loci denique mutatione tamquam aegroti non conualescentes saepe curandus est.

A um indivíduo neste estado mental deve aplicar-se a seguinte terapia: mostrar-lhe como é insignificante o objecto do seu desejo, como é desprezível, destituído de valor, como é fácil obter o mesmo resultado em outro lugar ou de outra maneira, ou ainda que pode perfeitamente desistir dele; o paciente deve ser por vezes desviado para outros interesses, ocupações, tarefas, cuidados, por vezes deve ser-lhe recomendada uma mudança de residência como se faz aos doentes que têm dificuldade em convalescer.

No desfecho da peça também é por intermédio de *Eros*, agora com o amor entre pai e filho, que Demifão recobra a razão e volta atrás em suas atitudes, aceitando estar errado e concordando em abrir mão da jovem por Carino (*O Mercador*, 991-994):

De. Supplici sibi sumat quid volt ipse ob hanc iniuriam,
modo pacem faciatis oro, ut ne mihi iratus siet.
Si hercle scivissent sive adeo ioculo dixisset mihi
se illam amare, numquam facerem ut illam amanti abducerem.

De. Aplique ele mesmo os suplicios que quiser por essa injúria,
somente peço que vocês façam a paz, para que ele não fique irritado comigo.
Por Hércules, se eu tivesse sabido ou se ele ao menos me tivesse dito,
que a amava, nunca a teria roubado para ser minha amante.

E é pelo motivo desse deus que ora perturba ora sara ter mais de uma faceta, que não se pode evitá-lo por completo; foi o amor de pai que fez com que Demifão recuperasse a razão, foi o amor de amigo que fez com que Eutico enfrentasse seu pai e o do amigo para defender os direitos de Carino. Se é *Eros* quem causa toda a problemática da peça ao fazer um velho cair de amores por uma jovem meretriz, é também *Eros* que revela a solução através do amor *philia*.

Referências

- ARISTÓTELES (2005). *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ARISTÓTELES (2015). *Ética a Nicômaco*. Tradução e notas de Luciano Ferreira de Sousa. São Paulo: Martin Claret.
- ARISTOTLE (1894). *Ethica Nicomachea*. Ed. J. Bywater. Oxford: Clarendon Press.
- ARISTOTLE (1932). *Rhétorique*. T. 1. Texte établi et traduit pour M. Dufour. Paris: Belles Lettres.
- BATCHELDER, G. M. (2009). *Moral Corruption and Philosophic Education in Plato's Phaedrus*. Washington, D.C.: The Catholic University of America.
- CÍCERO (1997). *Sobre envelhecer*. Tradução de Paulo Naves. São Paulo: L&PM Pocket.
- CÍCERO (2010). *La Vecchiezza [Cato Maior De Senectute]*. Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

- CÍCERO (2014). Diálogos em Túsculo. In:_____. *Textos Filosóficos II*. Tradução e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CICERONE (2011). *Tuscolane* (7. ed.). Introduzione di Emanuele Narducci, traduzione e note di Lucia Zuccoli Clerici. Milano: BUR.
- LANCELIN, A; Lemonnier, M. (2010). Platão. O hino ao amor. In:_____. *Os filósofos e o amor* (pp. 27-39). Trad. Carlos Vaz Marques. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- LANGLANDS, R. (2006). *Moralidade Sexual na Roma Antiga*. Cambridge University Press.
- MOURA, F. M. (2005). *Análise tipológica do senex em Plauto: Periplectomenus (Miles Gloriosus) e Lysidamus (Casina)*. Rio de Janeiro: UFRJ/FL.
- NICHOLSON, G. (1999). *Plato's Phaedrus: the philosophy of love*. p. cm. — (Purdue University Press series in the history of philosophy). Library of Congress.
- NUSSBAUM, M. C. (1994). *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- PLATÃO (2010). O Banquete. In:_____. *Diálogos: O Banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias/ Platão*. Tradução, textos complementares e notas Edson Bini. Bauru/SP: EDIPRO.
- PLATÃO (2011). *Fedro* (3. ed.). Texto grego John Burnet; tradução Carlos Alberto Nunes; editor convidado Plínio Marins Filho. Belém: ed. ufpa.
- PLATO (1903). *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press.
- PLAUTE (1952). Texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres.
- PLAUTO (2008). O Mercador. In:_____. BARBOSA, Damares. *O mercador de Plauto: estudo e tradução*. São Paulo, Banco de dissertações da USP.
- SOUSA, F. E. de O. (2014). O amor insano de Propércio em diálogo com a filosofia moral. *Argumentos: Revista de Filosofia*, v. 12, 49-60.

[texto conforme a ortografia antiga]

[recebido em 27 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

EL DISCURSO DE MARCELA EN EL QUIJOTE DE CERVANTES

O DISCURSO DE MARCELA NO
DOM QUIXOTE DE CERVANTES

MARCELA'S SPEECH IN CERVANTE'S *DON QUIXOTE*

Alfonso Martín Jiménez*
alfonso@fyl.uva.es

En este trabajo se muestra el provechoso uso que hizo Cervantes de la retórica, examinando los principales recursos retóricos que emplea uno de sus personajes, Marcela, en el discurso que pronuncia en el capítulo 14 de la primera parte del *Quijote*. Marcela es el prototipo de la mujer esquiva y huidiza, y en su discurso prescinde de cualquier tipo de recurso emocional, empleando únicamente argumentos racionales. Se analizan el género del discurso, su grado de defendibilidad, su *status causae*, sus *partes orationis* y las características de las mismas y las ideas o *probationes* empleadas en la *argumentatio*.

Palabras clave: Cervantes, Retórica, *Don Quijote*, discurso de Marcela.

Neste trabalho mostra-se o uso proveitoso que Cervantes fez da retórica, examinando os principais recursos retóricos empregados por uma das suas personagens, Marcela, no discurso que pronuncia no capítulo 14 da primeira parte de *Dom Quixote*. Marcela é o protótipo da mulher esquiva e fugidia, e no seu discurso prescinde de qualquer tipo de recurso emocional, empregando unicamente argumentos racionais. Analisam-se o género do discurso, o seu grau de defensibilidade, o seu *status causae*, as suas *partes orationis* e as características das mesmas, e as ideias ou *probationes* usadas na *argumentatio*.

Palavras-chave: Cervantes, Retórica, *Dom Quixote*, discurso de Marcela.

* Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid, España. Página web académica: <http://alfonso-martinjimenez.blogs.uva.es/>.

Este trabajo es resultado de una investigación realizada en el marco del proyecto de investigación "Retórica constructivista: discursos de identidad", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español (referencia: FFI2013-40934-R).

In this paper, we show that Cervantes made profitable use of Rhetoric, examining the devices that one of his characters, Marcela, employs in the speech that she pronounces in chapter 14 of the first part of *Don Quixote*. Marcela is the prototype of the elusive woman and she does not use emotional resources in her speech, using only rational arguments. The following discourse items are analyzed: gender discourse, its degree of defensibility, *status causae*, *partes orationis* and characteristics of the same and ideas or *probationes* used in the *argumentatio*.

Keywords: Cervantes, rhetoric, *Don Quixote*, Marcela's speech.



El conocimiento por parte de Miguel de Cervantes de la preceptiva retórica y el fructífero uso que hizo de la misma ha sido puesto de manifiesto por distintas investigaciones (Mackey, 1974; Roldán, 1974, 1981; Hart y Rendall, 1978; Blecua, 1985; Artaza, 1989; López Grigera, 1994; Palerm, 1997; Martín, 1997, 2000, 2003; Pujante, 2008; Endress, 2009a, 2009b, 2015a). De cara a profundizar en ese tipo de estudios, en el presente trabajo pretendemos analizar un discurso retórico de un personaje cervantino: el que pronuncia Marcela en el capítulo 14 de la primera parte del *Quijote* (Mackey, 1974; Hart y Rendall, 1978; Díez, 2004, p. 1261-1268; Endress, 2015).

Si en otros de los discursos retóricos pronunciados por los personajes cervantinos se hace un uso ejemplar de los recursos emocionales (Martín Jiménez, 1997; en prensa), Marcela constituye una representación del tópico tradicional de la mujer esquiva y desdeñosa (Hart y Rendall, 1978, p.294-295), y su discurso se caracteriza por la total ausencia de emotividad. Para describir a Marcela como una mujer desapegada de los hombres y amante de su libertad, Cervantes hace que el personaje prescinda en su discurso de las partes propiamente emocionales, elidiendo la parte afectiva del *exordium* y prescindiendo de la *peroratio*. Ambrosio, amigo del fallecido Grisóstomo, acusa a Marcela de haber causado la muerte de este, y para ello emplea recursos claramente emocionales. Pero Marcela prescinde en su respuesta de la afectividad, y su carácter huidizo se acentúa porque no hace uso de los recursos emocionales en las partes de su discurso en las que se esperaría que lo hiciera, lo que colabora de forma idónea a definir su personalidad. Y aunque Marcela no muestra sus emociones ni trata de influir sentimentalmente en sus oyentes, su discurso resulta efectivo, ya que emplea magistralmente los recursos argumentativos. Por ello, el discurso de Marcela no solo

constituye un ejemplo de omisión voluntaria de los recursos emocionales para caracterizar a un personaje, sino también de cómo se puede lograr la persuasión sin emplear la emotividad.

En el capítulo 12 de la primera parte del *Quijote*, unos cabreros cuentan a don Quijote y a Sancho la historia de los pastores Marcela y Grisóstomo, que se desarrolla a lo largo de los capítulos 13 y 14. Grisóstomo se enamora perdidamente de Marcela, la cual hace caso omiso de sus aspiraciones amorosas, como rechaza las de sus otros pretendientes. Grisóstomo, al verse desdeñado, muere de pena. Antes de que Marcela haga su aparición, varios personajes ofrecen una visión negativa de la misma, hasta el punto de que, como explica Heinz-Peter Endress (2015, p.84), parece haber sido condenada por el “tribunal del pueblo”.

Cuando los pastores están enterrando a Grisóstomo, aparece Marcela, que pronuncia un discurso retórico.^[1] Tras la exaltación inicial de la hermosura de Marcela por parte del narrador, toma la palabra Ambrosio para acusarla (“¿Vienes a ver, por ventura [...] que se llamaron sus amigos”). En respuesta a esa acusación, Marcela se defiende mediante un discurso retórico (que abarca desde la expresión “No vengo, ¡oh Ambrosio!, a ninguna cosa...” hasta “...con que camina el alma a su morada primera”). El narrador retoma entonces la palabra para explicar que Marcela, tras culminar bruscamente su discurso, desaparece sin esperar respuesta, y que algunos de los presentes dan muestras de querer seguirla, lo que incita a intervenir a don Quijote para dar la razón a Marcela: “Ninguna persona [...] que con tan honesta intención vive.”

Teniendo en cuenta la clasificación aristotélica de los géneros oratorios, que contempla los discursos judiciales, deliberativos y demostrativos, el discurso de Marcela tiene un *componente genérico* central o dominante (Albaladejo, 1999, p.59) de tipo judicial (Díez, 2004, p.1261; Endress, 2015, p.86), ya que Marcela se refiere en él a su supuesta culpabilidad con respecto a unos hechos ocurridos en el pasado (los que desembocaron en la muerte de Grisóstomo), realizando una defensa de sí misma.

La escena cervantina simula una situación judicial con todos sus componentes. Ambrosio hace el papel de fiscal, acusando en su breve intervención a Marcela de la muerte de Grisóstomo (“...a quien tu crueldad quitó la vida”). Es de advertir que la breve acusación de Ambrosio está cargada de emotividad, y que en ella, en conformidad con la preceptiva retórica sobre los discursos judiciales, se sirve de la moción de sentimientos no solo para

1 Transcribimos en un apéndice al final de este artículo toda la escena, para enmarcar el discurso de Marcela en la situación en la que se produce.

tratar de provocar en el auditorio un sentimiento de piedad y dolor por la muerte de Grisóstomo, sino también de ira hacia Marcela. Esta, por su parte, cumple el doble papel de acusada y de abogada defensora de sí misma (“a volver por mí misma, y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan”), pero, como veremos, no se molesta en suscitar en sus oyentes un sentimiento de piedad que pudiera contrarrestar la incitación al odio de Ambrosio. Y don Quijote ejerce el papel de juez, dictando una suerte de ‘sentencia’ final que exculpa a Marcela de la acusación de Ambrosio: “Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo...”.

Pero, además, el discurso tiene un componente secundario de tipo deliberativo, pues Marcela trata de convencer a sus posibles pretendientes de que no la persigan en el futuro (“Este general desengaño sirva a cada uno de los que me solicitan de su particular provecho...”). Y don Quijote también toma partido con respecto a ese componente, dando la razón a Marcela al declarar lo siguiente: “es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada...”.

Las retóricas clásicas establecían distintos grados de defendibilidad de las causas judiciales, distinguiendo los siguientes géneros en relación con la importancia de la persona y de la propia causa: 1) el *genus honestum*, o favorable; 2) el *genus dubium vel anceps*, en el que hay igualdad entre la acusación y la defensa; 3) el *genus admirabile*, o desfavorable; 4) el *genus humile*, que reviste poca importancia, y 5) el *genus obscurum*, cuando resulta de difícil comprensión para el público, por lo que representa una tarea difícil para el orador (Lausberg, 1990, §§ 59-65). A mi juicio, los grados de defendibilidad no solo dependen de la persona y de la propia causa, sino también de las circunstancias en las que se pronuncian los discursos. En este sentido, cabría suponer que la causa de Marcela es, en sí misma, fácil de defender (*genus honestum*), pues es obvio que ella no ha sido la causante directa de la muerte de Grisóstomo, pero las circunstancias dificultan su grado de defendibilidad, pues los destinatarios de su discurso se han mostrado convencidos de antemano de su culpabilidad. En este sentido, Marcela no solo ha de superar la escasa dificultad que tendría su causa considerada en sí misma, sino que tiene que provocar un cambio de la opinión generalizada de quienes la escuchan, lo que eleva su grado de dificultad, acercándola al *genus admirabile*. De hecho, Cervantes organiza su relato ofreciendo una imagen previa y negativa de Marcela, lo que colabora a aumentar la sensación de que su causa es difícil de defender y a ensalzar su habilidad oratoria.

Con respecto al estado de la causa (*status causae*) del género judicial, la preceptiva retórica contemplaba el estado de conjetura (*status coniecturae*), que trata de establecer si hay delito y si el acusado lo cometió; el estado de definición (*status finitionis*), que valora la clase de delito de que se trata; el estado de calificación (*status qualitatis*), que considera si hay atenuantes o justificantes, y el estado de recusación (*status translationis*), el cual se plantea si compete al juez o al tribunal juzgar el delito. Y a propósito del género deliberativo, el estado de conjetura valora la viabilidad de los hechos objeto del discurso; el estado de definición gira en torno a la denominación de la acción que se aconseja; el estado de calificación atiende a establecer si dicha acción es útil y honesta, y el estado de recusación puede surgir si el auditorio juzga que el orador no tiene derecho a aconsejar en el asunto, o si la asamblea no lo tiene para decidir sobre la acción (Lausberg, 1990, §§ 131-133, 197, 231-237). El componente central o dominante de tipo judicial del discurso de Marcela gira en torno al estado de conjetura, ya que en él trata de demostrar que no cometió ningún delito. Y en cuanto a su componente secundario de tipo deliberativo, podría adscribirse al estado de conjetura, ya que Marcela trata de demostrar la inviabilidad de las pretensiones amorosas de sus destinatarios, pues no está dispuesta a ceder a las mismas.

Los tratados de retórica relacionaban las ideas del discurso con las costumbres del propio orador (*ethos*), con las pruebas racionales del propio texto (*logos*) o con el movimiento de las pasiones (*pathos*) en los receptores. A juicio de Mary Mackey (1974, p.54), “Marcela is aware of the duty of the orator to use *ethos* and *pathos* to conciliate (*conciliare*), move (*movere*), and instruct (*docere*)”. No obstante, Thomas R. Hart y Steven Rendall (1978, p.292) consideraron que “Marcela’s speech is less successful [...] in its emotional and ethical appeals”. Y, en efecto, el discurso de Marcela se basa más en lo puramente racional (*logos*) que en lo emocional (*pathos*), lo que está en perfecta consonancia con su carácter esquivo, y difícilmente podría sustentarse en la valoración por parte del auditorio de las virtudes éticas de la oradora, ya que sus oyentes no se han forjado una buena impresión previa de la misma.

El carácter racional del discurso se aprecia con claridad en las partes que lo componen (*partes orationis*). El *exordium* está formado por el siguiente fragmento:

No vengo, ¡oh Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho [...], sino a volver por mí misma, y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan; y así, ruego a todos

los que aquí estáis me estáis atentos, que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos.

En este *exordium* se aprecian algunas de las características generales de los exordios retóricos: hay un resumen de lo que se va a exponer (“...sino a volver por mí misma y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan”), una petición de atención (“ruego a todos los que aquí estáis me estáis atentos”), una promesa de brevedad (“que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras”), una referencia a la verosimilitud (“persuadir una verdad”) y un halago encubierto (“a los discretos”), el cual implica que solo podrán considerarse discretos quienes le otorguen la razón (Mackey, 1974, p.54; Endress, 2015, p.87). Pero si una de las características propias de los exordios es el uso de la *moción de sentimientos* para predisponer afectivamente al auditorio y lograr su benevolencia, Marcela no se vale en el suyo de ningún recurso emocional, lo que incide en su caracterización como una mujer esquivada que se mantiene al margen de lo pasional. Mientras que en otros discursos de personajes cervantinos el *exordium* presenta una clara moción de sentimientos (Martín Jiménez, 1997, p.85, 87), Cervantes omite deliberadamente cualquier tipo de recurso emocional en el *exordium* de Marcela, lo que sirve para caracterizar al personaje, ya que no muestra la afectividad que cabría esperar en esta parte del discurso. Y esto resulta más llamativo por el hecho de que Ambrosio, en su papel de fiscal, había intentado condicionar emocionalmente al auditorio, por lo que cabría esperar un recurso emotivo de signo contrario por parte de Marcela que no llega a producirse.

El discurso carece de *narratio* propiamente dicha, pues Marcela no se detiene a narrar unos hechos que los lectores ya conocen por las explicaciones anteriores de otros personajes. Marcela solo hace referencia al episodio en el que Grisóstomo le mostró sus intenciones y ella las rechazó, pero la descripción de ese único momento no constituye una *narratio* de los hechos, y se sirve de ella simplemente para ofrecer un argumento más. El resto del discurso está formado por la *argumentatio*, que se extiende desde la expresión “Hízome el cielo...” hasta el final del mismo: “...pasos con que camina el alma a su morada primera”. Y como la *argumentatio* es la parte racional y argumentativa del discurso, cabe concluir que en el de Marcela prima lo racional sobre lo emocional.

La *argumentatio* se suele dividir en *probatio* (en la que se defiende la postura propia) y *refutatio* (que consiste en una refutación de los argumentos de la parte contraria).

Marcela comienza su discurso con una *refutatio*, puesto que trata de contradecir la idea que tienen sus destinatarios de que ella está obligada a corresponderlos (“por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis, que esté yo obligada a amaros [...]; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama”). En ella desarrolla una *hipótesis* o *quaestio infinita*, consistente en probar que nadie está obligado a corresponder a quien le ama, pero aplicándola a su caso particular, y convirtiéndola por lo tanto en una *tesis* o *quaestio finita*. Al comienzo de su *refutatio*, Marcela se refiere a todos sus pretendientes, pero, en un momento posterior, se centra en el caso de Grisóstomo, dando a entender que no tuvo ninguna culpa en su muerte (“Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, [...] bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad...”). La *refutatio* pretende, por lo tanto, contradecir la acusación expresa de Ambrosio, según el cual la crueldad de Marcela habría ocasionado la muerte de Grisóstomo, y se relaciona con el componente central del discurso, de tipo judicial, destinado a juzgar los hechos acaecidos en el pasado.

Marcela pasa después a realizar una advertencia relacionada con el futuro, que constituye la *probatio*: “Este general desengaño sirva a cada uno de los que me solicitan de su particular provecho; y entiéndase, de aquí adelante, que si alguno por mí muere, no muere de celoso ni desdichado...”. El carácter anticipador de la *probatio* se ajusta al componente secundario, de tipo deliberativo, del discurso, ya que en ella Marcela intenta mostrar la inviabilidad de las aspiraciones de sus oyentes, a los que trata de convencer de que no deben pretender su amor en el futuro, y de que ella no tendría ninguna culpa si se empeñaran en hacerlo.

En el apartado de la *inventio* retórica se solían incluir las *probationes* o ideas del discurso (Lausberg, 1990, §§ 348-430), que reflejamos de manera sintética en un esquema, el cual recoge la distinción tradicional entre *pruebas inartificiales* o sin artificio, que vienen dadas de antemano, y *pruebas artificiales* o propiamente retóricas, pues dependen de la invención del orador, las cuales pueden ser de tres tipos: *signa* (signos), *argumenta* (argumentos) y *exempla* (ejemplos).

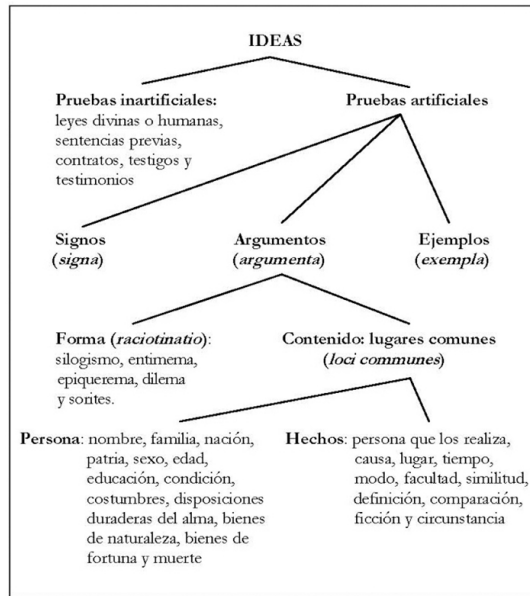


Figura 1. Ideas o probaciones de la *inventio* retórica

Los *signos* son señales perceptibles por los sentidos que sirven de base para deducir con cierto grado de seguridad lo que ha ocurrido.

Los *argumentos* se han clasificado atendiendo a su forma (*ratiocinatio*) o a su contenido (*loci communes* o *loci argumentorum*). Por lo que respecta a la forma o método de la argumentación (*ratiocinatio*), se contemplan una serie de formas argumentativas, como el *silogismo*, el *entimema*, el *epiquerema*, el *dilema* y el *sorites* (Hernández y García, p.188-189).

El *silogismo* es la forma más completa de razonamiento, pues en él aparecen las tres proposiciones (la premisa mayor, la premisa menor y la conclusión que se deduce de las dos premisas). Pero en los discursos no se suelen incluir los silogismos completos, sino formas silogísticas incompletas. Así, el *entimema* es un tipo de silogismo abreviado en el que se suprime alguna de sus proposiciones por ser evidente o darse por sobreentendida. El entimema también es llamado *epiquerema*, si bien algunos autores establecen distinciones entre uno y otro, aduciendo que este último es un silogismo imperfecto que tiene alguna proposición dudosa, la cual no se demuestra con otras proposiciones, sino con ejemplos. El *dilema* es una forma antitética que contempla dos posibilidades contrarias, de manera que el orador

ha de mostrar que, se elija la opción que se elija, el resultado será positivo para él. Y el *sorites* es una forma de argumentación capciosa que conecta varios elementos entre sí de manera artificial, siendo el sujeto de cada uno el predicado del anterior, para llegar a la conclusión apetecida por el orador. Desde el punto de vista del contenido, se establecen una serie de *loci argumentorum*, también llamados *loci communes*, constituidos por listados de elementos de carácter general sobre la persona y los hechos que se juzgan, aplicables a todos los hombres y a todos los tipos de causas.

Por último, los *ejemplos* sirven para ilustrar la causa con elementos externos a la misma.

Marcela se sirve provechosamente de distintos tipos de pruebas en la *argumentatio* de su discurso. Como muestra de una prueba inartificial, puede considerarse un *testimonio* el que emite a propósito de su encuentro con Grisóstomo: “cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad”. Con respecto a las pruebas artificiales, constituye un *ejemplo* la posibilidad hipotética que plantea para reforzar su causa: “Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades?”. Y en cuanto a los *argumentos*, se sirve tanto de las formas de razonamiento silogístico propias de la *raciotinatio* como de los lugares comunes de la persona y de los hechos.

Marcela recurre a la argumentación silogística para desmontar la postura de sus pretendientes:

por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis, que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama.

En la argumentación de Marcela se funden dos silogismos similares a los siguientes:

Lo hermoso es amable;
Marcela es hermosa,
Marcela es amable.

Quien es amado está obligado a corresponder a quien le ama;
Marcela es amada,
Marcela está obligada a corresponder a quien le ama.

Pero Marcela no expone todas las proposiciones de esos silogismos, por lo que estaríamos ante silogismos incompletos. Así, con respecto al primer silogismo, Marcela emite, a modo de concesión, su primera premisa (“todo lo hermoso es amable”), y elide la segunda premisa y la conclusión por presuponerlas y reconocer que ella misma es amable, por lo que se trata de un *entimema*; y, con respecto al segundo silogismo, se limita a resaltar el carácter más que dudoso de su primera premisa, sin referirse a la segunda premisa ni a la conclusión, para deshacer la pretensión capciosa de sus pretendientes. Como hemos comentado, el *epiquerema* se produce cuando los silogismos tienen alguna premisa dudosa, la cual se refuerza con ejemplos; y lo que hace Marcela, precisamente, es buscar un ejemplo hipotético relativo a esa incierta primera premisa, pero no para reforzarla, sino para desbaratarla: “Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y, siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir «Quiérote por hermosa; hasme de amar aunque sea feo»”. Este ejemplo implica a su vez los siguientes silogismos:

Lo hermoso es amable;
 Marcela es hermosa,
 Marcela es amable.

Lo feo es aborrecible;
 el pretendiente es feo,
 el pretendiente es aborrecible.

Con respecto al primer silogismo, su segunda premisa y la conclusión se sintetizan en la expresión “Quiérote por hermosa” (pues es obvio que se refiere a la propia Marcela), y se elide su primera premisa (“Lo hermoso es amable”), a la que ya se había hecho referencia con anterioridad. Y con respecto al segundo silogismo, la expresión de Marcela recoge sus dos primeras premisas (“siendo lo feo digno de ser aborrecido” / “que el amador [...] fuese feo”), y se elide la conclusión (“el pretendiente es aborrecible”). Se trata en ambos casos, por lo tanto, de *entimemas* o silogismos incompletos en los que se han elidido las proposiciones que se dan por supuestas. Y la secuencia final “hasme de amar aunque sea feo” conjuga la primera premisa del primer silogismo (“Lo hermoso es amable”) y la segunda del segundo (“el pretendiente es feo”), pero mostrando la evidente contradicción que se deriva de fundirlas, pues, según la lógica silogística, equivaldría a decir “hasme de amar aunque sea aborrecible”.

En otro de los argumentos de Marcela (“Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo [...] bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad”) también se aprecia un *entimema*, o silogismo incompleto, cuyas tres proposiciones serían similares a las siguientes:

Los deseos se sustentan con esperanzas;
 Marcela no ha dado esperanzas a Grisóstomo,
 Grisóstomo no puede sustentar sus deseos.

Se elide en este caso la conclusión, que se da por supuesta.

Y otro ejemplo de argumentación silogística sería el constituido por la siguiente argumentación (que se sirve además magistralmente de las figuras retóricas de la *enumeración*, el *paralelismo*, el *pleonasma* y la *antítesis*):

Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito.

En ella se aprecian una serie de silogismos de carácter antitético similares a los siguientes:

Los engañados tienen derecho a quejarse;
 los pretendientes han sido engañados,
 los pretendientes tienen derecho a quejarse.

Los que no han sido engañados no tienen derecho a quejarse;
 los pretendientes no han sido engañados,
 los pretendientes no tienen derecho a quejarse.

La primera parte de la expresión de Marcela (“Quéjese el engañado...”) constituye un *entimema* o silogismo incompleto que recoge las proposiciones inicial y final del primer silogismo, de manera que se elide la intermedia (“los pretendientes han sido engañados”). Y la segunda parte de la expresión (“pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no [...] engaño...”) constituye otro *entimema* que sintetiza las dos últimas proposiciones del segundo silogismo y elide la primera (“Los que no han sido engañados no tienen derecho a quejarse”), que se da por supuesta. Así, la expresión de Marcela conjuga los dos silogismos, presentando el primero como una situación hipotética que no se ha producido y eludiendo formular la premisa del

mismo que podría resultar más comprometedor (“los pretendientes han sido engañados”). El carácter hipotético de esa situación sugiere que los pretendientes tendrían derecho a quejarse si Marcela les hubiera dado motivos para ello, pero deja claro que no pueden hacerlo porque no se los ha dado.

Y Marcela también hace un uso abundante de los lugares comunes (*loci communes*) en su discurso. Con respecto a los lugares comunes de *persona*, conocemos su *sexo*, *nombre* y *edad* (así como los nombres de Ambrosio y de Grisóstomo y la edad de este último, de quien se dice que tiene treinta años al morir), y la propia Marcela se refiere de forma explícita a su *condición* (“tengo libre condición y no gusto de sujetarme”), a sus *costumbres* (“La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene”), a las *disposiciones duraderas del alma* (“que la hermosura en la mujer honesta...”; “Si yo conservo la limpieza”; “No engaño a éste ni solicito aquél, ni burlo con uno ni me entretengo con el otro”; “no codicio las [riquezas] ajenas”), a los *bienes de naturaleza* (“Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa”) y a los *bienes de fortuna* (“Yo, como sabéis, tengo riquezas propias”). Y a propósito de los lugares comunes de los *hechos* que se juzgan, Marcela insiste en la *persona que los realiza*, pues el principal propósito de su discurso consiste en evidenciar que ella no ha cometido el supuesto crimen del que le acusan (“antes le mató su porfía que mi crueldad”), en la *causa* (“a que me améis os mueve mi hermosura”), en el *lugar y tiempo* (“cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intenciones, le dije...”; “escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía”), en el *modo* (“A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras”) o en la *comparación* (“Y, así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa”).

Por lo demás, el discurso de Marcela carece intencionadamente de *peroratio*. Como es bien sabido, la *peroratio* incluye un resumen de los aspectos más importantes que se han expuesto en el discurso y un intento final de influir emocionalmente en los destinatarios, de manera que su decisión se vea condicionada por la emotividad transmitida por el orador. Pues bien, mientras que otros personajes cervantinos tratan en sus discursos retóricos de ganarse a los oyentes mediante una *peroratio* cargada de afectividad (Martín Jiménez, 1997, p.86, 88), Marcela no se molesta en suscitar la piedad o la simpatía de su auditorio. Como personaje esquivo que es, Marcela no solo prescinde de la moción de sentimientos en el *exordium* de su discurso, sino que ni siquiera se molesta en terminarlo con una *peroratio* que sus oyentes

esperarían y que incluiría, como era preceptivo, no solo un resumen de lo expuesto, sino también la mayor carga emocional de su exposición. Marcela deja abruptamente de hablar y desaparece (“Y, en diciendo esto, sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte que allí cerca estaba, dejando admirados, tanto de su discreción como de su hermosura, a todos los que allí estaban”), de manera que la omisión de la *peroratio* sirve para consolidar su caracterización como un personaje huidizo. El hecho de que Marcela no se valga de recursos afectivos en el *exordium*, y de que su discurso carezca de *peroratio*, determina que sea en su conjunto mucho más racional que emotivo, pues pone el acento en las pruebas propias del *logos* y prescinde de las relacionadas con el *pathos*. Y la ausencia de *narratio* y *peroratio* confiere al discurso de Marcela un *ordo artificialis*.

En cualquier caso, y aun prescindiendo de los recursos emocionales, el discurso de Marcela resulta efectivo por su adecuado empleo de las ideas o *probationes*, y así lo reconoce don Quijote, insistiendo en su carácter racional: “Ella ha mostrado con claras y suficientes *razones* la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo...”.

Por lo demás, y como han puesto de manifiesto otros trabajos (Mackey, 1974; Endress, 2015), el discurso de Marcela abunda en el uso de los recursos propios de la *elocutio* (tropos y figuras retóricas), los cuales colaboran en gran medida a dotarlo de su eficacia persuasiva.

En suma, Cervantes no solo conocía perfectamente la preceptiva retórica, sino que supo hacer un uso muy apropiado de la misma, adecuándola perfectamente, como en este caso, a las particularidades del personaje que pronuncia el discurso y sirviéndose de la misma para caracterizarlo. En la obra de Cervantes, no solo don Quijote es presentado como un perfecto orador (Martín Jiménez, 2000), sino que otros de sus personajes muestran poseer un elevado dominio de la técnica retórica. A través de las situaciones conflictivas que plantea y de los discursos enfrentados de sus personajes, Cervantes presenta visiones e interpretaciones contrapuestas sobre la realidad, lo que genera una pluralidad de perspectivas que confieren al *Quijote* gran parte de su modernidad. Y esa pluralidad de perspectivas, que ha tenido un amplio desarrollo en la novelística posterior, se debe en gran parte a la influencia de la retórica en la obra literaria de Cervantes.

Referencias

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1999). Los géneros retóricos: clases de discurso y constituyentes textuales. En I. Paraíso (coord.), *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica* (pp. 55-64). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- ARTAZA, E. (1989). *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- BLECUA, A. (1985). Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17). En A. Egido (coord.), *Lecciones cervantinas* (pp. 133-147). Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1999). *Obras completas*. Ed. de Florencio Sevilla. Madrid: Castalia.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, I. (2004). Tres discursos de mujeres. En A. Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Interancional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 1255-1278). Barcelona: Asociación de Cervantistas.
- ENDRESS, H.-P. (2009). *Goethe y Cervantes y otros estudios cervantinos*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- (2009a). Don Quijote improvisador. En H.-P. Endress, *Goethe y Cervantes y otros estudios cervantinos* (pp. 79-89), cit.
- (2009b). Retórica y discursos. En H.-P. Endress, *Goethe y Cervantes y otros estudios cervantinos* (pp. 127-176), cit.
- (2015). Marcela: elementos acusadores y su figura concreta. En H.-P. Endress, *Discursos y razonamientos en la Segunda parte del "Quijote" y unos artículos más* (pp. 81-91), cit.
- (2015a). *Discursos y razonamientos en la Segunda parte del "Quijote" y unos artículos más*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- HART, Th.; RENDALL, S. (1978). Rhetorica and persuasion in Marcela's address to the shepherds. *Hispanic Review*, 46. 3, 287-298.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A.; GARCÍA TEJERA, M. C. (2004). *El arte de hablar. Manual de Retórica práctica y de oratoria moderna*. Barcelona: Ariel.
- LABIANO ILUNDAIN, J.M.; LÓPEZ EIRE, A.; SEOANE PARDO, A.M. (eds.) (1997). *Retórica, Política e Ideología. Actas del II Congreso Internacional*, Salamanca: Logo, 2 vols.
- LAUSBERG, H. (1990-1996). *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 3 vols.
- LÓPEZ GRIGERA, L. (1994). La retórica y el análisis de la novela del Siglo de Oro: *La Gitanilla y El amante liberal*. En L. López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro* (pp. 151-163). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (1997). Retórica y Literatura: discursos judiciales en el *Quijote*. En J. M. Labiano Ilundain; A. López Eire; A.M. Seoane Pardo (eds.). *Retórica, Política e Ideología* (pp. 83-89), cit.

- (2000). El *Quijote* de Cervantes, el *Quijote* de Avellaneda y la Retórica del Siglo de Oro. *Edad de Oro*, 19, 171-188, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2075>.
- (2003). El uso de los recursos de la *inventio* retórica en el *Quijote*. En H. Beristáin; G. Ramírez (comps.), *La dimensión retórica del texto literario* (pp. 181-193). México: Universidad Nacional Autónoma de México, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3115>.
- (en prensa). Argumentación y emoción en los discursos retóricos del *Quijote* de Cervantes. *Vieira. Revista da Sociedade Portuguesa de Retórica*.
- MACKEY, M. (1974). Rhetoric and characterization in *Don Quijote*. *Hispanic Review*, 42, 51-66.
- PALERM, V. R. (1997). Cervantes y la retórica clásica: Estado de la cuestión. En J. M. Labiano Ilundain; A. López Eire; A. M. Seoane Pardo (eds.), *Retórica, Política e Ideología* (pp. 91-96), cit.
- PUJANTE, D. (2008). Conocimientos retóricos accesibles al entorno cultural cervantino. En I. Morales Sánchez y F. Coca Ramírez (coords.), *Estudios de Teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero* (pp. 295-321). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- ROLDÁN PÉREZ, A. (1974). “*Don Quijote*”: *Del triunfalismo a la dialéctica. Discurso leído en la solemne apertura del Curso Académico 1974-1975*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (1981). Cervantes y la retórica clásica. En M. Criado del Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* (pp. 47-57), Madrid: Edi-6.

Apéndice

Situación en la que se produce el discurso de Marcela y contenido del mismo:

[...] por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela, tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto. Mas, apenas la hubo visto Ambrosio, cuando, con muestras de ánimo indignado, le dijo:

—¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición, o a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma, o a pisar, arrogante, este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? Dinos presto a lo que vienes, o qué es aquello de que más gustas; que, por saber yo que los pensamientos de Grisóstomo jamás dejaron de obedecerte en vida, haré que, aun él muerto, te obedezcan los de todos aquellos que se llamaron sus amigos.

—No vengo, ¡oh Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho —respondió Marcela—, sino a volver por mí misma, y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan; y así, ruego a todos los que aquí estáis me estéis atentos, que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos.

“Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura; y, por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis, que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y, siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir ‘Quiérote por hermosa; hasme de amar aunque sea feo’. Pero, puesto caso que corran igualmente las hermosuras, no por eso han de correr iguales los deseos, que no todas hermosuras enamoran; que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habían de parar;

porque, siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos. Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más, que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo; que, tal cual es, el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella. Y, así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa; que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca. La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda?

“Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras. Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, el fin de ninguno dellos bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos, y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que, cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura; y si él, con todo este desengaño, quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? Si yo le entretuviera, fuera falsa; si le contentara, hiciera contra mi mejor intención y prosupuesto. Porfió desengañado, desesperó sin ser aborrecido: ¡mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa! Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito.

“El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado. Este general desengaño sirva a cada uno de los que me solicitan de su particular provecho; y entiéndase, de aquí adelante, que si alguno por mí muriere, no muere de celoso ni desdichado, porque quien a nadie quiere, a ninguno debe dar celos; que los desengaños no se han de tomar en cuenta de desdenes. El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida, ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera. Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato? Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiere que la tenga con los hombres? Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme: ni quiero ni aborrezco a nadie. No engaño a éste ni solicito aquél, ni burlo con uno ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera.”

Y, en diciendo esto, sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte que allí cerca estaba, dejando admirados, tanto de su discreción como de su hermosura, a todos los que allí estaban. Y algunos dieron muestras —de aquellos que de la poderosa flecha de los rayos de sus bellos ojos estaban heridos— de quererla seguir, sin aprovecharse del manifiesto desengaño que habían oído. Lo cual visto por don Quijote, pareciéndole que allí venía bien usar de su caballería, socorriendo a las doncellas menesterosas, puesta la mano en el puño de su espada, en altas e inteligibles voces, dijo:

—Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive. (Cervantes, 1999, p. 182-183)

LÁGRIMAS DE HERACLITO: A UNIDADE CRIATIVA DE SENTIMENTO E PENSAMENTO NA OBRA DE PADRE ANTÓNIO VIEIRA

HERACLITO'S TEARS: THE CREATIVE UNITY OF SENTIMENT AND THOUGHT IN THE WORK OF PADRE ANTÓNIO VIEIRA

Tiago Eric de Abreu*
tiagoabreu@gmail.com

Refletindo sobre a emotividade humana vinculada à escritura literária, o presente artigo apresenta questões suscitadas pela leitura da obra de Padre António Vieira “Lágrimas de Heraclito”, que versa sobre o riso e o pranto, expressando o paradoxo existencial das emoções. Apoiando-se nos novos paradigmas do conhecimento, emanados da obra do pensador indiano Amit Goswami, o presente estudo aborda o tema considerando a consciência como sendo a unidade de vivência e comoção. A integração de sentimento e pensamento na criatividade poético-literária conduz a considerações sobre o fenómeno emocional e suas implicações éticas para a consciência. Considerando que no paradigma integrativo convergem múltiplos campos de estudos em humanidades, o presente artigo elabora uma reflexão sobre as expressões anímicas intuitivas e simbólicas da criatividade emocional na arte literária.

Palavras-chave: literatura, ética, psiquismo, emotividade, Consciência, intuição.

Reflecting on human emotiveness in literary work, this paper examines some questions motivated by the text “Lágrimas de Heraclito”, written by the Portuguese Padre António Vieira. This literary text deals with laughter and weeping, expressing the existential paradox of emotions. The new paradigms of knowledge, as described by the Indian researcher Amit Goswami, provide us with the integrative approach that conceives consciousness as being the unity of life, gathering together thoughts and feelings. In approaching the emotiveness phenomena, the idea of consciousness primacy helps us to elucidate the moral and ethical questions implied in poetic creativeness. Considering that the integrative paradigm amasses multiple spaces

* Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil.

for humanities studies, this reading is an attempt to answer how the intuitive and symbolic expressions of emotional creativity appear in literary artwork.

Keywords: literature; ethic; psyche; emotiveness; Consciousness; intuition.



This One in me is creative. Its creations are a pastime, through which it gives expression to an ideal of unity in its endless show of variety. Such are its pictures, poems, music, in which it finds joy only because they reveal the perfect forms of an inherent unity... 'The One is Love' – Rabindranath Tagore

0. Introdução

Diante das transformações do mundo contemporâneo, caracterizado pela sociedade técnica e pela alta racionalização das relações sociais, os fenómenos emocionais trazem à reflexão alguns dos aspetos irracionais do ser humano. Se a hipostasia da razão esclarecida nas sociedades modernas conduziu, por certo viés, à ampliação do conhecimento sobre a natureza física, o desconhecimento da natureza psíquica humana tem-nos levado, paradoxalmente, à subestimação das emoções e ao abismamento na irracionalidade. Eis o paradoxo: as nações abastadas exploram o macrocosmo sideral, mas os filhos da terra ainda se digladiam na barbárie da guerra e sucumbem pela fome.

Fazendo frente à unilateral sobrevalorização do realismo da ciência clássica, cujos paradigmas dominaram o cenário epistemológico nos últimos cinco séculos, diversos estudos em humanidades no século XXI atentam para a integralidade do fenómeno humano, revendo as contribuições das artes para o entendimento das emoções e dos fatores ainda pouco conhecidos do microcosmo psíquico.

A relação entre a arte e os fenómenos emocionais é um tema já estudado na antiguidade helénica, e está presente na *Poetica* de Aristóteles (1986), quando o filósofo discorre sobre a catarse na tragédia grega, e sobre a purificação dos sentimentos como a piedade e o medo por meio do teatro. Complementando o ponto de vista clássico, no entendimento da Psicologia moderna, o leitor/espectador se identifica com a obra artística pelo fenómeno conhecido como projeção, encontrando nela, com empatia ou aversão, a encenação de seus dramas íntimos. Considerada em um ponto de

vista que reúna o saber clássico e o contemporâneo, tanto nas artes dramáticas quanto na literatura, a linguagem abrange uma ampla gama de estados emocionais da experiência humana, conferindo-lhes forma e sentido.

Não obstante a emotividade ser um fenómeno universal, as expressões e sentidos atribuídos às emoções são culturalmente variados, sendo a literatura um testemunho multifacetado da plurivocidade das manifestações do sentir e do pensar, em que o desejo de dar forma ao pensamento adquire múltiplas dimensões tangíveis.

1. O Rio de lágrimas de Heraclito

A expressividade emotiva é o tema da obra “Lágrimas de Heraclito”, de Padre António Vieira (1608-1697), texto em que o escritor e orador português demonstra a amplitude simbólica da linguagem, ao versar sobre o riso e o pranto, expressões comuns à condição humana.

Segundo a tradição propalada por Séneca, na antiga Grécia, o filósofo pré-socrático Demócrito ficara marcado pelo riso caricatural, enquanto Heraclito vivia a chorar. Conforme narra a história, na corte da rainha Cristina Alexandra da Suécia, Padre António Vieira fora incumbido de defender as lágrimas de Heraclito frente ao riso de Demócrito, que seria defendido por outro orador, numa espécie de desafio de argumentação retórica.

No referido discurso de Padre António Vieira, proferido em Roma, no ano de 1674, o autor interpreta o riso e o choro não como meros signos, mas como símbolos de sentimentos imprecisos: “Há chorar com lágrimas e chorar com riso” (Vieira, 1953, p. 131). O texto sugere reflexões sobre como o estado emotivo varia em expressão e intensidade de sentimentos, a depender da forma como o indivíduo interpreta e reage aos fenómenos: “me parece que Demócrito não ria, mas que Demócrito e Heraclito ambos choravam, cada um a seu modo” (Vieira, 1953, p. 131).

António Vieira identifica ambas as emoções – a ligada ao riso e a relativa ao pranto –, como originárias de uma base coletiva de sentimentos que se manifestam paradoxalmente. O escritor português reconhece que, subjetivamente, a expressão das emoções é direcionada, moldada segundo a forma como o indivíduo atribui sentido ao sentimento. O riso de Demócrito seria, portanto, a transmutação de uma dor; ria-se ele do ‘desconcerto do mundo’. Assim, a emotividade aproxima-se de uma espécie de pensamento não verbal, mostrando-se, no texto de Vieira, como interpretação do sentimento do mundo.

2. Criatividade emocional: o desejo de dar forma ao pensamento

O fenômeno emocional pode ser abordado pelo prisma que o concebe como atividade anímica em que se consubstanciam o pensamento e o sentimento. Sendo, pois, considerada uma cognição (Cates, 2003, p. 327), a emoção tende a ser apenas parcialmente consciente, condicionando os pensamentos que dela se originam a um ponto de vista afetivo unilateral, ligado ao desejo. Comoções profundas nascem da constatação da contradição da vida, ante a perplexidade motivada pela percepção do enigma, da amplitude do mundo e a finitude do ser humano. “Quem conhece verdadeiramente o Mundo, precisamente há de chorar; e quem ri ou não chora, não o conhece”, escreve Padre António Vieira (1953, p. 130).

O enigma do mundo, segundo o filósofo e hermeneuta alemão Wilhelm Dilthey, são os aspetos da vida que se embatem na alma humana e, testemunhados pela literatura e as outras artes, encontram na linguagem poética uma expressão que nasce das vivências anímicas profundas (Araújo, 2008, p. 170).

Sônia Araújo, estudiosa da obra filosófica de Dilthey, afirma que, segundo aquele filósofo, o homem “é um sujeito de atitude contemplativa, volitiva e afetiva [...]. O homem, diz ainda, conhece a realidade pela inteligência, a valoriza em sentimentos e a ajusta pela vontade” (Araújo, 2008, p. 181). Sônia Araújo, tecendo um comentário sobre os aspetos histórico-psicológicos envolvidos na hermenêutica literária de Dilthey, acrescenta que, através da poesia, conhecemos a ordem sentimental dos valores da vida.

3. Consciência: o princípio integrador

Um paradigma inclusivo e integrativo traz a possibilidade de reunir concepções aparentemente antagônicas como as ciências cognitivas e as tradições poéticas e espirituais: os novos paradigmas do conhecimento reúnem a reflexão e o sentimento, a experiência da emoção e da inteligência vital, consubstanciados no conceito de intelecto supramental (Goswami, 2006, p. 53). Este aspeto supramental da vida humana torna-se visível na atitude criativa, sobretudo no fenômeno intuitivo tal como se apresenta no pensamento simbólico literário.

Os novos paradigmas do conhecimento, ao conciliarem tradições de antigas culturas e os novos conceitos da física quântica, propiciam a compreensão ampliada dos estudos em humanidades. Em seus estudos sobre

o homem integral, Amit Goswami (2006, p. 183) propõe que “além do mundo físico, há também o mundo vital do sentimento. Os sentimentos – o movimento da energia vital – vêm com significado inerente? Não. O que dá significado aos nossos sentimentos? A mente. Apenas a mente nos capacita a processar significado”.

Partindo dessa compreensão, Goswami retoma conhecimentos da tradição milenar da Índia e, concebendo a consciência como algo que antecede as experiências e é independente do sujeito e do objeto, entendendo que ela não é um mero epifenômeno do cérebro, admite ser essa consciência a possibilidade de interação entre a energia vital – sentimentos e emoções – e a mente que atribui significado aos afetos. O pesquisador indiano escreve:

Dois grandes médicos da Grécia antiga, Hipócrates e Galeno, acreditavam que os pensamentos e as emoções fluíam para os vários sistemas do corpo e os afetavam diretamente por interação de contato. As pesquisas avançadas confirmam a verdade disso. (Goswami, 2006, p. 189)

O elo entre as reflexões da antiguidade helênica e a ciência neuropsicológica contemporânea encontra-se, segundo o autor, no fenômeno da mentalização e suas consequências fisiológicas: “Como a mente e o significado afetam os nossos sentimentos, em um processo que eu chamo de mentalização? Por meio do sistema nervoso autônomo e das conexões psico-neuroimunológicas descobertas recentemente” (Goswami, 2006, p. 185).

A compreensão de que a entidade humana pode ser representada holisticamente como um ser *biopsico-sociológico* e espiritual expande as possibilidades de consideração da literatura para além da mera ficção, possibilitando o entendimento da realidade psíquica inerente ao ato de criação artística e suas implicações éticas para a consciência e a cultura.

4. Entre sentir e nomear

Promover a integração dos pontos de vista complementares do conhecimento humano é tarefa que expande possibilidades de abordagem para os estudos literários, reavivando seus elos com múltiplas áreas do saber humano. Embora os nomes que se dão aos sentimentos sejam provisórias tentativas de dar sentido a qualidades fugidias que atuam psíquica, física e moralmente, conforme aprofundamos o estudo das concepções a respeito dos fenômenos emotivo-criativos, percebemos que alguns pesquisadores concordam naquilo que há de universal nessas manifestações. À parte as

diferenças de orientação teórica, é possível encontrar algumas correspondências.

Considerando diferenças de denominações entre emoções, afetos, sentimentos, desejos (ou paixões) e apetites, Diana Fritz Cates (2002, p. 327), ao expor o trabalho *Upheavals of thought* (Nussbaum, 2001), enfatiza que a nomenclatura a respeito da vida interior humana não é válida universalmente. Esse ponto pode ser considerado como positivo, uma vez que a diversidade de abordagens, cada uma delas se atendo a aspetos circunscritos, enriquece o conhecimento das múltiplas qualidades psíquicas, de forma que diferentes paradigmas podem ser complementares entre si.

Sobre o conceito de emoção, Nussbaum sustenta que o fenómeno emotivo e a cognição estão intimamente ligados (Cates, 2003, p. 328). Para a filósofa americana, as emoções seriam pensamentos, cognições. Ela restringe o termo 'emoção' aos fenómenos dos quais se tem certo grau de consciência, diferenciando-o das sensações (principalmente os movimentos involuntários e processos corporais).

Por outro ponto de vista, na tentativa de distinguir não exaustivamente, mas provisoriamente, algumas qualidades da emotividade humana, Carl Gustav Jung toma afeto como sinónimo de emoção, e aceita que o afeto é a intensificação de um sentimento; este último distingue-se de afeto em razão de o sentimento não provocar inervações corporais sensíveis, "isto é, tão poucas quanto um processo convencional do pensamento" (Jung, 2012, p. 483). No entanto, sabemos que o simples fato de pensar em uma pessoa querida provoca alterações rítmicas no coração.

A obra do psiquiatra e psicólogo suíço, fundador da Psicologia Analítica, apresenta um entendimento do elo existente entre a comoção mítica originária dos primórdios da cultura, a antiguidade clássica, o pensamento medieval e a ciência psicológica do século XX. O pesquisador da alma humana recorre largamente à literatura de várias épocas e lugares, na pesquisa dos símbolos encontráveis na atividade antropológica milenar. Jung, ao considerar as quatro funções psicológicas básicas (sensação, intuição, pensamento e sentimento), refere-se ao sentimento como sendo a função que atribui valor às percepções: "Assim como o pensamento ordena os conteúdos da consciência em forma de conceitos, o sentimento os ordena de acordo com seu valor" (Jung, 2012, p. 484).

A visão de Martha Nussbaum aproxima-se do ponto de vista de Jung quando a filósofa propõe que os termos 'sentimento', 'percepção' e 'juízo' seriam análogos (Cates, 2003, p. 332). Assim concebido, o sentimento é uma forma de valoração, com que o indivíduo avalia o que seria

bom ou mau, desejável, indesejável, etc., ligando-se portanto, às escolhas éticas da consciência. O sentimento pode também transparecer como disposição de ânimo, como humor.

Carl Jung também distingue o sentimento quanto à sua relação com a vontade consciente:

O sentimento ativo é, portanto, função dirigida, um ato de vontade, como por exemplo amar em contraposição a estar enamorado; este último seria um estado passivo, não dirigido, como a própria linguagem o mostra: o primeiro é uma atividade, o segundo é um estado. O sentimento não dirigido é intuição sentimental. Em sentido estrito, só o sentimento ativo, dirigido, poderia ser denominado racional, ao passo que o sentir passivo é irracional, na medida em que estabelece valores sem a participação do sujeito, às vezes mesmo contra a intenção deste. (Jung, 2012, p. 485)

O ponto de vista junguiano demonstra, assim, o entrelaçamento das quatro funções, em que os sentimentos mais intensos constituem afetos (emoções) que, por sua vez, se são conscientes, estão ligados ao pensamento e à vontade. Por sua vez, Martha Nussbaum admite que os apreços pelo objeto, o desejo, a carência, e até mesmo o amor erótico são pensamentos.

Logo, em “Lágrimas de Heraclito”, de António Vieira, o pranto é visto como atributo da razão:

A primeira propriedade do racional é o risível; e digo que a maior impropriedade da razão é o riso. O riso é o sinal do racional, o choro é o uso da razão [...]. Se não chora, mostra que não é racional; e se ri, mostra que também são risíveis as feras [...]. É o homem risível, mas nascido para chorar; porque se a primeira propriedade do racional é o risível, o exercício próprio do mesmo racional, o uso da razão é o pranto. (Vieira, 1953, p. 130-145)

A ironia e o humor são apresentados por Vieira como qualidades inerentes ao juízo; isto é, a jocosidade concorda com a habilidade burlesca e inventiva da razão. O pranto, por sua vez, demonstra sua filiação ao racional pois está associado à capacidade de avaliar e reconhecer, afetivamente, a condição existencial humana.

Jung (2012, p. 484) reitera: assim como o pensamento, o sentimento é “função *racional*, porque, conforme a experiência o mostra, os valores em geral são atribuídos segundo leis da razão que, por sua vez, também governam a formação de conceitos”. No entanto, o psicólogo suíço diferencia a apreciação do sentimento e a análise racional, em termos de seus efeitos:

“O sentimento é também uma espécie de *juízo*, mas que se distingue do juízo intelectual, por não visar o estabelecimento de relações conceituais, mas a uma aceitação ou rejeição subjetivas” (Jung, 2012, p. 285).

Recorrendo ao texto de António Vieira, encontramos a analogia entre as atitudes subjetivas de Demócrito e de Heraclito:

Demócrito ria, porque todas as cousas humanas lhe pareciam ignorâncias; Heraclito chorava porque todas lhe pareciam misérias; logo, maior razão tinha Heraclito de chorar que Demócrito de rir; porque neste mundo há muitas misérias que não são ignorâncias, e não há ignorância que não seja miséria. (Vieira, 1953, p. 135)

Assim assinaladas, as diferenças de atitude de ambas as personagens frente ao desconcerto do mundo revelam subtis diferenças na orientação da personalidade de cada uma, ou seja, formas peculiares de sentir, pensar e lidar com estados emotivos.

Em um escopo semântico de valores cristãos, Padre António Vieira atribui a Demócrito uma atitude sobranceira ante as misérias do mundo, interpretando seu riso ora como irónico, ora como ridículo. Em contraparte, a Heraclito são atribuídas as qualidades da compaixão, haja visto ser o seu pranto interpretado como uma comoção diante do sentimento de misericórdia pelas misérias humanas. O filósofo Baruch de Spinoza assim define esse sentimento: “Essa imitação dos afetos, quando está referida à tristeza, chama-se comiseração. [...] Aquilo que afeta de tristeza uma coisa que nos causa comiseração, afeta-nos, igualmente, de uma tristeza semelhante” (Spinoza, 2013, p. 195).

A isto se chama empatia, um sentimento bastante explorado na retórica, com a qual a literatura dialoga desde tempos remotos. Na obra de Padre António Vieira, as forças contrastantes da tristeza e da alegria são descritas em termos de transformação e ressignificação:

A ironia tem contrária significação do que soa; o riso de Demócrito era ironia do pranto; ria, mas ironicamente, porque seu riso era nascido de tristeza, e também a significava; eram lágrimas transformadas em riso por metamorfoses da dor. (Vieira, 1953, p. 133)

Uma vez que a expressão emocional camufla o sentimento que a gerou, a tristeza podendo ser significada tanto pelo choro quanto pelo riso, deriva-se daí que um estado emocional gera múltiplas maneiras de se postar

diante dos sentimentos que nos afetam: “Há chorar com lágrimas e chorar com riso” (Vieira, 1953, p. 131).

O texto de Vieira assinala que a expressão das emoções é contraditória e até mesmo frustra as convenções. Na sublimação artística, por exemplo, a criatividade transborda para o mundo a voz inaudível da profundidade emotiva; a subjetividade mostra sua feição lírica, escondendo-se ao mesmo tempo. Encontramos os ecos do sentir primordial na expressão em forma de comunicação não verbal: “Por isso nasce o riso na boca, como eloquente, e o pranto nos olhos, como mudo” (Vieira, 1953, p. 129).

O indivíduo, ao partilhar sua dor com o mundo, veste-a de imagens e nuances tais, que a emotividade constitui uma linguagem única, falando por meio de símbolos. O caráter simbólico da expressão emocional sugere a imprecisão da fala diante do acometimento afetivo-sentimental.

Padre António Vieira relaciona a profundidade do abismo do sofrimento com o seu relevo exterior:

Chorar com lágrimas é sinal de dor moderada; chorar sem lágrimas é sinal de maior dor; e chorar com riso, é sinal de dor suma e excessiva [...] A dor moderada solta as lágrimas, a grande as congela e seca. Dor que pode sair pelos olhos não é grande dor [...]. Desta sorte a tristeza, se é moderada, faz chorar; se é excessiva, pode fazer rir [...]. Pois, se a alegria excessiva é causa do pranto, a excessiva tristeza por que não será causa do riso? (Vieira, 1953, p. 131-133)

Sendo ambos os personagens do texto de Vieira – Demócrito e Heraclito – reconhecidos pelo ofício de filósofos, não é de se admirar que a profundidade do alcance de suas visões de mundo os conduzisse a tais estados notáveis de ânimo – como o pranto e o riso –, pois, sendo veraz a tradição, se a forma como apreendiam a vida era dotada de tal intensidade de sentimento, a ponto de serem caricaturalmente representados pela história devido às suas expressões, isso constitui um símbolo relevante: leva-nos a crer a história que esses filósofos da natureza eram seres profundamente impressionáveis pelos mistérios da vida e do mundo, o que lhes transbordaria do caráter e temperamento filosóficos, afetados pela condição humana.

5. O olhar de Heraclito

O pranto de Heraclito e o riso de Demócrito podem ser lidos como expoentes de dois tipos universais, duas orientações gerais de personalidade: o extrovertido e o introvertido (Jung, 2012). Em outra possível associação,

o riso e o pranto evocam os modos dramáticos da comédia e da tragédia. Esses dois estados de ânimo, enquanto arquétipos, encarnam ainda a questão das forças opostas, presente no pensamento filosófico de Heraclito, que influenciou e inspirou pensadores como Martin Heidegger e poetas como Octávio Paz.

Acerca dos fragmentos filosóficos dos escritos de Heraclito (cerca de 500 a.C.) que chegaram até a atualidade, Edward F. Edinger cita John Burnet, o historiador da filosofia grega antiga:

A verdade até então ignorada é que as muitas coisas, aparentemente independentes e até mesmo conflitantes, que conhecemos, são, na verdade, uma coisa só, e que, por outra parte, essa coisa é também muitas. [...] A grande verdade que Herakleitos proclamava era que o mundo é a um só tempo uno e múltiplo, e que é justamente a ‘tensão oposta’ dos opostos que constitui a unidade do Uno. (Edinger, 2009, p. 53)

Entendidos pelo viés da harmonia dos contrários, presente nos aforismos de Heraclito, o choro e o riso são complementares, contrastivos, e representam bem a condição humana: o desamparo e a glória, a alegria destilada da extrema penúria, e a esperança verdejante a brotar do chão obscuro do ser que se reconhece mortal, expondo a natureza paradoxal das emoções mais elaboradas pelo sentimento criativo: formas de se conceber o incompreensível, o ilimitado, a partir da finitude.

Ainda a respeito da condição humana, em “Lágrimas de Heraclito” Padre António Vieira conduz sua argumentação por antagonismos: mencionando a oposição entre natureza e arte, o texto sugere ser o pranto fruto do estado natural, sugerindo o choro dos recém-nascidos, portanto, como um reflexo inato da condição humana; em plano distinto, o escritor português situa a arte, associando-a ao aprendizado: “Começa a vida e o pranto juntamente, para que saiba que se vem a este Mundo vem para chorar. O mais, aprenderá depois, porque é arte” (Vieira, 1953, p. 145).

Ao relacionar a espontaneidade do choro à natureza, o texto assume um caráter relativamente pessimista, pois o autor o associa ao pecado original. Esta possibilidade de leitura se revela pertinente quando o escritor sugere a ligação da dor advinda da perda do paraíso, expresso na história bíblica de Adão e Eva, com o pranto: o choro revelaria a condição humana de seres expatriados, degredados, exilados do estado paradisíaco, após a queda do homem primevo. António Vieira escreve: “responderei como filósofo cristão: se o homem pela transgressão não tivesse perdido a felicidade

em que foi criado, choraria ou não?” (Vieira, 1953, p. 145). Nesta perspectiva, o choro, marca inata de toda humanidade, seria sinal do desterro e do erro humano primordial.

Assim, as lágrimas encenam, em linguagem cristã, a perda do paraíso, ou, numa acepção existencial, a cisão do estado de união original com o Todo, o Uno, o Absoluto – ou ainda, em linguagem psicológica, a separação materna. Ao mesmo tempo, a expressão lacrimosa é uma experiência da consciência como unidade de vivência e comoção.

6. Considerações finais

Recorrendo ao pensamento psicológico procurou-se aclarar algumas relações entre a obra de arte e a criatividade emocional, para, em seguida, reunir à luz da reflexão hermenêutica os símbolos a respeito do conhecimento humano condensados no texto “Lágrimas de Heraclito”, de Padre António Vieira.

O fenómeno da emotividade apresentou-se multifacetado e, do ponto de vista que compreende a consciência como sendo a vivência da unidade, em que se cruzam emoções, sentimentos e pensamentos em atos criativos, a reflexão sobre a literatura mostrou que os aspetos não verbais, intuitivos da criatividade estão permeados por fatores anímicos profundos que importam consequências éticas relevantes para a ampliação dos estudos em humanidades.

A unidade criativa de sentimento e pensamento pode se dar no ato da escritura literária e também se realiza nos leitores das obras, constituindo uma síntese que dá origem a percepções de regiões desconhecidas da psique humana.

Nada obstante, o reconhecimento do poder comovente da obra artística pode conduzir a enganos e empatias ilusórias, como o conhecido caso de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, texto que teria sido recebido por alguns leitores europeus, coadunando com predisposições mórbidas e conduzindo-os ao suicídio.

Nos símbolos emanados da criatividade emotiva percebemos a amplitude do fenómeno e suas consequências éticas para as escolhas e atitudes ante a vida e a arte. Pois, se no esteio do pensamento da filósofa Martha Nussbaum, as emoções podem conduzir a enganos, falsas percepções e equívocos, fica patente a grande susceptibilidade social à manipulação da emotividade irracional, tal como é exercida pela mídia e a indústria cultural,

pela propaganda política, pela retórica de mercado, e até mesmo por meio dos efeitos produzidos pelas obras de arte.

Podemos refletir, com Goswami (2006, p. 208): “como disse Epicteto, ‘as coisas em si são sempre neutras; é a percepção que temos delas que as torna positivas ou negativas’”. Contudo, ao que parece, nem as obras artísticas e literárias, nem tampouco as percepções que delas temos são neutras, o que relega à consciência a faculdade de discernir e decidir, pois é nela que se dá a escolha ética.

Referências

- ARAÚJO, Sônia Maria da Silva (2008). História e psicologia na hermenêutica da cultura de Dilthey. *Educação e Filosofia*. 22, 4, 159-184. Uberlândia: EDUFU.
- ARISTÓTELES (1986). *Poética*. Lisboa: Casa da Moeda.
- CATES, Diana Fritz (2003). Conceiving Emotions: Martha Nussbaum's "Upheavals of Thought", *The Journal of Religious Ethics*. 31 (2), 325-341. Blackwell Publishing.
- EDINGER, Edward F. (1999). *A psique na antiguidade – Livro um: Filosofia grega antiga de Tales a Plotino*. São Paulo: Cultrix.
- GOSWAMI, Amit (2006). *O médico quântico* (1ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- JUNG, Carl Gustav (2012). *Tipos psicológicos* (5ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- SPINOZA, Baruch de (2013). *Ética* (3ª ed.). Belo Horizonte: Autêntica.
- VIEIRA, António (1953). *Obras escolhidas. Vol. VII*. Lisboa: Sá da Costa.

[recebido em 31 de janeiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

'A FONDNESS FOR BEING SAD': SOME PORTUGUESE SOURCES FOR ELIZABETH BARRETT BROWNING'S POETICS OF MELANCHOLY IN *SONNETS FROM THE PORTUGUESE* (1850)

'O GOSTO DE SER TRISTE': ALGUMAS FONTES PORTUGUESAS PARA A POÉTICA DA MELANCOLIA DE ELIZABETH BARRETT BROWNING EM *SONNETS FROM THE PORTUGUESE* (1850)

Paula Guimarães*
paulag@ilch.uminho.pt

In seeing melancholy as the antithesis of poetic creativity, the Victorians often broke with the traditional Renaissance and Romantic attitudes of equating melancholy moods with artistic or poetic genius. This article proposes to explore how, initially viewed as an emotional and 'depressed' woman poet, Elizabeth Barrett Browning tried to resist and escape the sickening disempowerment or abandonment which had affected poets such as Felicia Hemans and Letitia Landon, and engage in a new poetics of melancholy in *Sonnets from the Portuguese* (1850). It demonstrates how the poet plays this poetics out in most of her later sonnets, where she indeed attempts to prove that good poetry can be written *without* melancholy, even if she herself does not always succeed in this deliberate rejection of 'dejection'. The article thus intends to suggest, through a brief comparative analysis, that her apparently contradictory poetics of melancholy very probably derived from a specifically Portuguese poetic tradition, namely the 'fondness for being sad' of Luís de Camões, as well as the sorrowful love of Mariana Alcoforado's epistles (1669) and of Soror Maria do Céu's mannerist poems, an influence that is supported in the great similarity of motives and language that can be found in the respective texts.

Keywords: Melancholy, Elizabeth Barrett Browning, gender, Portuguese poetic tradition.

* Assistant professor and researcher at the University of Minho, Department of English and North-American Studies and Centre for Humanistic Studies, Braga, Portugal. Parts of this article were presented at the International Conference on 'Poetry and Melancholia', University of Stirling, Scotland, in July 2011.

Ao encararem a melancolia como a antítese da criatividade poética, os vitorianos romperam com as atitudes tradicionais, sobretudo renascentistas e românticas, que equiparavam o humor melancólico ao génio artístico ou poético. Este artigo propõe-se explorar a forma como Elizabeth Barrett Browning, inicialmente vista como uma poeta emocional e 'deprimida', tentou resistir e até escapar ao desempoderamento e ao abandono doentios que tinham afetado poetisas como Felicia Hemans e Letitia Landon, e empenhar-se na formulação de uma nova poética da melancolia na sua obra *Sonnets from the Portuguese* (1850). Procura ainda analisar a forma como EBB desenvolveu essa poética nos seus sonetos mais tardios, onde demonstra que a boa poesia pode ser escrita sem o recurso à melancolia, mesmo não sendo sempre bem-sucedida nessa rejeição deliberada da depressão. O artigo pretende assim sugerir, através de uma breve análise comparativa, que esta sua aparentemente contraditória 'poética da melancolia' deriva muito provavelmente de uma tradição especificamente portuguesa; isto é, do 'gosto de estar triste' de Luís de Camões, bem como do amor doloroso presente quer nas epístolas de Mariana Alcoforado (1669) quer ainda nos poemas maneiristas de Soror Maria do Céu – influência que se sustenta na grande semelhança de motivos e de linguagem que pode ser encontrada nos respetivos textos.

Palavras-chave: Melancolia, Elizabeth Barrett Browning, género, tradição poética portuguesa.



*Este curso contino de tristeza,
estes passos tão vamente espalhados,
me foram apagando o ardente gosto
[...]*

*em que eu criei a tenra natureza,
que do longo costume da aspereza,
contra quem força humana não resiste,
se converteu no gosto de ser triste.*

(Canção X, Luís Vaz de Camões)

*But when the melancholy fit shall fall
Sudden from heaven like a weeping cloud,
[...]*

*His soul shalt taste the sadness of her might,
And be among her cloudy trophies hung.*

(*Ode to Melancholy*, John Keats)

In *The Gendering of Melancholia* (1992), Juliana Schiesari analyses, from a feminist perspective, the longstanding association of melancholy

with artistic genius as a privileged male domain. Melancholia supposedly centres on a sense of 'imagined loss' and involves a 'narcissistic introspection and brooding,' leading to a hyperconscious and pensive state which presses the melancholic beyond despair and into philosophical and artistic creativity (1992, p.6).^[1] To this artistic elevation, she argues, corresponds the consequent devaluation of traditionally feminine collective and vocal practises of mourning, as well as the emergence of the dark icon of modern domesticity – the unpoetic 'depressed' woman (1992, p.3).^[2] Schiesari formulates, thus, two major inquiries in her work: What role do women play in the culture of melancholy? And what are the implications of their apparent exclusion from its celebrated company? I will attempt to address both these questions in relation to a well-known Victorian woman poet, Elizabeth Barrett Browning, by analysing some Portuguese sources for a 'poetics of melancholy' in her work.

This choice is grounded both on the very specific circumstances of this poet's life, which today could constitute the cause of a depressive condition, and how they affected her writing negatively, as well as on the relevant role that she assumed in the rewriting of major poetic traditions to incorporate the woman's voice and experience, often linked with loss, abandonment and consequent grieving. This essay's major purpose is to argue that, with that idea in her mind, the poet researched and combined various sources, namely more obscure poetic conventions and moods. The term 'Portuguese,' in the title of this essay and her sonnet sequence, might suggest a type of melancholy – nostalgia or yearning – that is specific of the people of Portugal. Yet, the kind of *fond sadness* to be addressed here concerns the elements that the English poet derived from certain Portuguese women^[3], such as they came to her from an interposed written culture and its myths;^[4] namely those of

1 According to Schiesari, "The discourse of melancholia legitimates that neurosis as culturally acceptable for particular men"; thus "the 'homo melancholicus' has a privileged position within literary, philosophical and artistic canons" (1992, p.11-12).

2 For Schiesari, "Women who fall into the depths of sorrow are all too easily dismissed with the banal and unprestigious term 'depression'" (1992, p.3). On the other hand, women's association with loss or grief is expressed by less flattering allusions, often related to ritualistic forms of mourning (1992, p.11).

3 Apparently, Robert Browning called the woman poet his 'little Portuguese' because of her darker complexion and slight build, which resembled that of stereotypical Portuguese women. Besides the coincidence of also wearing black as these women did, there is no evidence that the poet ever travelled to Portugal or that she met any Portuguese women in person, from whom she might have taken or emulated a particular style or mood.

4 It is important to mention here that she was not the first English woman poet to excavate Portuguese literary history in the search for suggestive female narratives. Felicia Hemans,

the ‘dying Catarina’ and the ‘abandoned Mariana’, in which the prolonged indulgence or enjoyment of that suffering or passion is a major component. As these particular feminine ‘voices’ belong to the sixteenth and seventeenth centuries, that sophisticated culture of melancholy is necessarily located in the later Renaissance, with its compositional style of elaborate conceits and artificial diction.^[5] Since this aesthetics is essentially opposed to the central Romantic notions of sincerity, spontaneity of feeling and simplicity of language (originally proposed by Wordsworth), we may infer that Elizabeth Barrett Browning was trying to distance her work from the direct subjectivity of her immediate predecessors and, perhaps, come closer to Browning’s dramatic strategy of using ‘speakers other than the poet’ and from a time and place *other* than Victorian England. This is partly why her speaker in the sonnets (herself) is ‘disguised’ as ‘the Portuguese’ – a woman sonneteer whose chosen auditors are Browning and Camões.

After a spell of interventionist writings, Elizabeth Barrett Browning did not seem to be interested in the Victorian issues of the present, other than the details of her relationship with Browning. But other poets of the period were quite alert to, and interested in, the same depressive symptoms that she had experienced before she met her future husband, and that were not really dispelled until she died. The Victorians, as David Riede observes, “often saw melancholy as we now see depression, as a mute or incoherent mood that imprisons the sufferer within himself, and the precise antithesis of poetic creativity” (2005, p.2).^[6] Although major poets of the period, such as Tennyson, Browning and Arnold, attempted to analyse the “unhappy consciousness at the base of the modern subject” (Riede, 2005, p.6), through the ‘dialogue of the mind with itself’, they were indeed pioneers in breaking with the traditional Renaissance and Romantic attitudes of equating melancholy moods with artistic or poetic genius, as those of Shakespeare, Byron or Keats.^[7] As I demonstrate in a recent study (Guimarães, 2014), they

before her, made effective use of the medieval episode of Inês de Castro’s *post-mortem* coronation in a poem inserted in her volume *Songs of the Affections* (1830). See Guimarães (2013).

- 5 This, in turn, suggests that Elizabeth Barrett Browning was trying to place herself next to the consecrated English Renaissance poets like Shakespeare and Sidney (who had written genial sonnet sequences), thus showing that she possessed a comparable ambition as a female writer and that she could appropriate and adapt their higher style.
- 6 Riede’s *Allegories of One’s Own Mind: Melancholy in Victorian Poetry* is one of the first critical works to address the topic of melancholy in Victorian literature.
- 7 William Shakespeare’s dramatic characters of Hamlet, Macbeth and Caliban have constituted major contributions to this tradition. Likewise, Byron’s verse dramas are full of dark melancholic speakers (Harold, Manfred, Cain, etc), not to mention the poet’s own voice. John Keats wrote a major ode on the topic which became the paradigmatic Romantic text – *Ode to Melancholy*.

wrote about the human mind and its processes in their poetry, analysing different states of hysteria, mania and alienation in both male and female speakers, thus anticipating modern scientific research in the fields of psychology and psychoanalysis. Tennyson and Browning were already aware that certain moods or mental states that had been seen before as traits of 'genius' were in reality symptoms of a diseased mind or, as Arnold would critically describe, of 'a sick individual in a sick society' (Guimarães, 2014, p.172). Thus, like other mental disorders, melancholy is connected in the period with (or seen as resulting from) the mostly negative environmental and social conditions faced by the individual. Christine Ross, in her work on *Contemporary Art and Depression*, pertinently refers to an important evolution of the concept, "the nineteenth-century decline of melancholy (the temperament) and its gradual replacement by melancholia (the clinical disease) and then depression" (2006, p.69).^[8] But she also emphasises the clearly gendered dimension of the 'slippage', from an essentially masculine form of suffering to womanly-related disorders like hysteria, fitly symbolised by Tennyson's early poem "Mariana" (Ross, 2006, p.69).^[9] Indeed, depression became more and more perceived as feminine and women as especially prone to erotic and religious melancholia. Coincidentally, the Victorian Age's characteristic nostalgia (present in the need to either look back into the past or to take refuge in nature) and especially its prevalent cult of mourning (a proliferation of death-bed descriptions) were also closely associated to the feminine.^[10]

Elizabeth Barrett Browning (EBB)^[11] was thus initially, and unsurprisingly, assessed as an emotional and 'depressed' woman poet, and her very

8 If the classic study of Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621), originally associates this affection to a specific temperament or personality trait, Ross states that later approaches tended to focus rather on the difference between melancholia and depression. While the first was supported in feelings of abandonment and betrayal, as well as the need to not let go of loss, it was also connected with intellectual brilliance as the prerogative of male genius. In contrast, the second was described not just as a major mental disorder, creating a sense of inability, but as one affecting women mostly, and thus seen as a flaw of adaptation and creativity (Ross, 2006, p.2).

9 Tennyson's poem is one of the first poetic representations of female melancholy in Victorian literature and also one which has influenced many later poets. Mariana's psychological state, as she hopelessly waits in her 'moated grange', is indeed symbolic of the Victorian woman's lack of agency.

10 Sigmund Freud's influential essay of 1917, "Mourning and Melancholia", would differentiate between 'mourning' as the more or less conscious working through of a concrete loss, and 'melancholia' as a pathological fixation on an imaginary sense of loss, something repressed deep in the subject's consciousness.

11 For practical purposes, we will be using the well-known abbreviation of the author's name (EBB) in all subsequent references to her.

confined life in Wimpole Street frequently compared to that of Tennyson's 'Mariana' or, at best, his 'Lady of Shallot' in her 'lofty melancholy'.^[12] Steve Dillon, for example, refers that throughout her career EBB's poetry is often centred on the image and problematic of the 'cry' (2001, p.16), but that its mournful or elegiac nature may also contain an important element of artifice or creation, thus seeming to confirm her personal taste for a mannerist style.^[13] Being very recently bereaved, she was certainly a mourning woman (exhibiting her black outfit as a veritable second skin), and one eventually apt to be transformed into a poetic icon.^[14] Nevertheless, she made a brave attempt to resist and even escape the sickening disempowerment which had affected female predecessors as Felicia Hemans and Letitia Landon;^[15] her later poetry (including the verse novel *Aurora Leigh*) is well known to formulate a strong social position for the woman poet. Initial difficulties in reconciling religious faith with inherited High Romanticism (derived mostly from Byron) may have created her "melancholy dialectic of ego and conscience", but it was her escape from patriarchal authority that enabled her to develop "a genuine dialectic with her conscience" and truly "engage in a poetics of melancholy" (Riede, 2005, p.94-97), most notably in *Sonnets from the Portuguese* (1850). I furthermore suggest that this poetics was not so much derived from a genial masculine tradition, like that of Petrarch and her own male predecessors, but rather from a more obscure one (in the sense of being not just foreign but also feminine), namely that of a sup-

12 Namely, the lady's cursed isolation in her virginal tower and the famous pronouncement of her psychological state 'I am half sick of shadows' (2.71) have indeed supported this major comparison.

13 Dillon provides the following evidence: "We hear this 'ai! ai!' crying out in many different forms and contexts from *The Seraphim* to *Casa Guidi Windows* to *Aurora Leigh*. The melancholy, elegiac nature of Barrett Browning's poetry has been well noted. But we can do more to emphasize the creative element in those cries; as in Ovid, these are often scenes of 'poetic composition' and creation as much as they are mournful elegies" (Dillon, 2001, p.17).

14 The redoubled grief occasioned by the recent deaths of her supportive mother and her closest brother (by drowning), associated to her father's tyrannical control over all his grown-up children, had certainly contributed in a first instance to this image of EBB.

15 The late Romantic or early Victorian poetesses, Felicia Hemans and Letitia Elizabeth Landon, seem in their respective lives and works to construct their poetics on precisely this disempowering feminine grief. Yet, as Brandy Ryan shows in his article, "these three women developed an elegiac dialogue that set in place a poetic economy of shared and negotiated values that flourished throughout the nineteenth century. Hemans' "The Grave of a Poetess" (1828), Landon's "Stanzas on the Death of Mrs. Hemans" (1835), and Barrett's "Stanzas Addressed to Miss Landon and Suggested by Her 'Stanzas on the Death of Mrs. Hemans'" (1835) use the elegiac genre as a space to evaluate women poets and their poetry: sorrow, sympathy, and suffering open up a dialogue of mourning for these poets that extends beyond the recent death of a poetic peer" (Ryan, 2008, p.249).

posed 'Catarina' (in Camões), and the seventeenth-century ones of Mariana Alcoforado's *Portuguese Letters* (1669) and Soror Maria do Céu's mannerist poems (1741). As it will be seen, EBB indeed plays this foreign, and often artificial, poetics out in most of her sonnets, whose very elaborate form allows the rational discussion of sentimental and aesthetic values on the part of the woman poet. I believe that, like other Victorians (namely, her husband and fellow-poet Robert Browning), she attempts to prove that good poetry can be written *without* melancholy, partly in the sense that the use of this convention is not considered to be an exclusive requirement of poetic quality and partly also because it may not correspond at all to the reality of the poet's situation or mood.^[16] But although she deliberately tries this rejection of 'dejection' in her own life and works, she does not always succeed in this attempt. In order to explain this process himself, Riede mentions a paradox or an irony which is present in EBB: "the rejection of melancholy actually intensifies melancholy ... and ... turns out to be poetically productive rather than disabling" (2005, p.2).^[17]

It is indeed in the varied set of sonnets that are not included in EBB's more famous amatory sequence (but which also seem to share a thematic link and very revealing or explanatory titles) that we can find not only some evidence of this seeming paradox but eventually also her own attempted 'resolution' of this latent contradiction. And it is also with these that I will begin my analysis of her 'poetics of melancholy' because the selections that I offer bear witness to how EBB, an expert artist at this point, was able to combine and confront different and even contradictory currents or traditions of elegiac writing. They suggest, and eventually prove, that the woman poet's most prevalent mood is undoubtedly a negative one. But if the very first passages reveal more of a Romantic emphasis on the very dejected state of the speaker, the following ones focus already either on practical Victorian concerns such as mourning the beloved dead or on objectively analysing and eventually discarding grief; the last excerpts seem to focus mostly on issues of artistic expression of sorrow, suggesting perhaps a later Victorian form of aestheticism. In the sonnet entitled "The Soul's Expression", she painfully strives to express "That music of my nature" in mystic heights,

16 The latter reason is, I believe, particularly pertinent if we consider how happy EBB must have been at the time when she wrote her sonnet sequence, which is about how Browning's unexpected love literally rescued her from her previous existence.

17 Riede seems to suggest that this apparent contradiction could be interpreted either as a total paradox (a device whose usage is not unusual in mannerist poetry) or simply as a case of situational irony having to do with EBB's peculiar circumstances.

avoiding the material world of the senses that she characterises as “that *dread apocalypse* of soul” (3, 14);^[18] another sonnet with the title of “The Seraph and Poet” clearly features the poet before “the naughty world” as the singer of sorrow “upon the earth *grave-riven*” (6-7); in “Bereavement”, EBB visibly refers to the death of her “beloveds” and how she “astonished fell and could not pray”, being left “*dark* before the natural sun” (3-4); in “Consolation”, whose title is deceptive, she sees herself as “some forsaken lamb ... bleating up the moors in *weary dearth*” (10-11); “Irreparableness” associates despondency to death through a flower metaphor; in the sonnet entitled “Grief”, EBB emphasises what other poets have also realized – that “*hopeless grief* is passionless” (1), and also that “Full *desertness* / In souls, as countries, lieth *silent-bare* / Under the blanching, vertical eye-glare / Of the absolute Heavens” (5-8); in “Perplexed Music”, she gloomily examines the unfolding of human experience as “*Deathly colds* / Fall on us” (5-6); and, finally, in the paradoxical sonnet entitled “Pain in Pleasure”, glad thoughts entertained long enough “will all prove *sad enough to sting*” (14) in the end. But, and somewhat unexpectedly, in her poem “Discontent”, EBB would sharply criticise “light human nature” for being “ruffled without cause”, “as if the world were lost” (1-2, 8), and in the one interestingly entitled “Exaggeration”, she would very sensibly declare that “we overstate the ills of life” (1), significantly adding that sorrow or grief is inherently harmful for the poet’s art: “We *sigh so loud*, the nightingale within / Refuses to sing loud” (9-10); finally, in another poem she asks God to grant her “so much patience as a blade of grass / Grows by, *contented* through the heat and cold” (11-12), suggesting that she may have adhered to an Arcadian acceptance of life. But EBB’s rational, if also obviously Christian, refusal of indulging the dejected state of the poet becomes annulled in a sonnet named “Insufficiency”, which again handles the issue of the poet’s (in)capacity for poetic utterance: “what we best conceive, we *fail to speak*” (11); and the reason behind this insufficiency seems to be connected with the drama itself of human existence, which she describes through a natural simile: “... like a *wind-exposed, distorted tree*, / we are blown against for ever by the curse / Which breathes through nature” (7-9).

The very first *Sonnets from the Portuguese* seem to celebrate the great miracle of the subject’s – EBB’s – improbable and unnatural transformation

18 All the quotations of EBB’s poems are taken from Sandra Donaldson’s edition of her *Works* (Barrett Browning, 2010). The italicised emphases are my own and, in this instance, serve to highlight the poet’s very specific word choice – with a focus on words possessing a strong negative connotation.

from a certain Death to a reviving Love; but, like the Portuguese poet Luís de Camões, EBB is paradoxically more concerned with emphasising that 'first dark stage' that she had grown so accustomed to (and fond of), and that comprised "The sweet, sad years, the *melancholy years*, / Those of my own life, who by turns had flung // A *shadow* across me" (I, 7-9). In sonnets III and IV, in apparent full compliance with this poetic convention (which may include statements of unworthiness), she openly renounces her beloved Robert Browning to the living world of social pageantry, in turn accepting her own likely dying, and defining herself famously as "A poor, tired, wandering singer, – *singing through* // *The dark*, and leaning up a cypress tree" (11-12); her sounds (poems) are necessarily sad and plaintive whilst his (Browning's) are bound to be cheerful and positive, in accordance with his younger age and disposition: "there's a voice within / That *weeps* – as thou must sing – *alone, aloof*" (13-14).^[19] She thus defines and *fashions* herself not only as a lonely but also as an alienated poet (one that is intrinsically melancholic), and her poetry as intrinsically sad and subjective, in direct contrast with Browning's hearty worldliness and allegedly more optimistic and objective writing, seeming thus to reveal her implicit identification with the High Romantic melancholy models.^[20]

Nevertheless, EBB was undoubtedly conscious that the long accumulation of sorrow (seldom or hardly palliated by the opiates that she consumed), and her own indulgence of that sorrow, would inevitably condition not only her life but her writing as well.

I lift my heavy heart up solemnly,
 As once Electra her *sepulchral urn*,
 And, looking in thine eyes, I overturn
 The ashes at thy feet. Behold and see
 What *great heap of grief* lay hid in me,

(V, 1-5)

19 Like her own family (and her father particularly), EBB was firmly convinced that she would not live a long life due to her frail physical condition and constant health problems, which indeed prevented her from leaving her room. There was, furthermore, an implicit understanding that this condition of hers would preclude any unreasonable thoughts of a future marriage.

20 EBB was well aware of this major difference between herself and her husband as poets, which they often commented and discussed between themselves and in their writings. Robert Browning was opposed to purely subjective or confessional poetry, and he valued instead more indirect or dramatic forms of poetic representation (using a speaker/character other than the poet), as namely his famous collections of dramatic monologues prove.

She thus suggests that the ‘offerings’ that she makes to the male poet, supposedly the sonnets included in the sequence or cycle, are nothing more than a great ‘heap of ashes,’ the burnt vestiges of a past life – and their offer symbolises a truly disburdening ritual for her. And indeed, though mostly suppressed or contained in its emotive language and content, the sonnet cycle would in fact work its own healing and, indirectly we might say, EBB’s freedom or escape from the ‘death-in-life’ of melancholy.

The fact that EBB’s *Sonnets from the Portuguese* are frequently, and inevitably, associated with the courtship letters that she and Browning addressed to each other before their elopement, will also be of relevance in terms of our major argument.^[21] The two genres or forms of writing, the poetic and the epistolary, seem to cross over, being secretly simultaneous and even mutually illuminating. She alludes to the latter in her sonnet XXVIII, exclaiming: “My letters all dead paper, mute and white! / And yet they seem alive and quivering” (1-2). Robert Browning’s own critical attitude towards women’s sentimental writing, and love poetry in general, was mostly from fear of compromising letters, which he saw as an unacceptable exposure of a person’s privacy. But, interestingly, Browning apparently appreciated her longer poem entitled “Catarina to Camoëns”, published in *Graham’s Magazine* in 1843; it bore the following explanatory sub-title regarding that Portuguese lady’s particular context: “Dying in his absence abroad, and referring to the poem in which he recorded the sweetness of her eyes” (Barrett Browning, p.308);^[22] indeed, Browning had once declared that EBB’s condition resembled that of the Portuguese Catarina: So close had he fancied the relationship between the invalid poet and the dying Catarina that, in his letters to her during their courtship in 1845-1847, he could not help sprinkling about allusions to, and echoes of, his favourite poem (Monteiro, 1996, p.28). His fear for the loss of Elizabeth caused him to eventually understand the exact meaning of Catarina’s closed door – a reference to the lady’s opening lines in the poem: “On *the door you will not enter*, / I have gazed too long – adieu! / ... Death is near me, and not you!” (1-4). Browning had, thus, discovered that “Catarina to Camoëns” dramatised a mourning voice with meaning deeply private to EBB, and decided

21 Consult, for example, Daniel Karlin (1990).

22 EBB made her first draft of “Catarina to Camoëns” in November 1831, during the time she was writing her diary, thus revealing that she knew more about the Portuguese poet’s life and work. In addition, she mentions Camões and his *Lusiads* in her later poem “A Vision of Poets” (*Poems*, 1844).

that in her sickroom she need not think about an exiled lover as Catarina on her deathbed most probably had (Monteiro, 1996, p.29).

Ironically, three years after their marriage, EBB would boldly show her husband the sheaf of sonnets she had written about him as a suitor and lover; she had withheld the poems then because she had heard from him some word against 'putting one's loves into verses'. Eventually, they would jointly decide upon publishing them under the ambiguous title of *Sonnets from the Portuguese*, hoping that the reading public would take it to mean either 'from the Portuguese language' or 'from the Portuguese bard' and *not* from the real enunciator – 'the Portuguese Catarina', whose own melancholic voice had originally been repressed or silenced. But their title also echoes Lord Strangford's translations – *Poems, from the Portuguese of Luis de Camoens*, published early in 1803. This was the time in which English readers, and EBB no less, were introduced in proper fashion to the Portuguese poet's famous courtly lyrics and songs of exile.^[23] But quite as important as these, and perhaps more so, was also Strangford's long introductory "Remarks on the Life and Writings of Camoens", which told the tragic story of the great but unappreciated poet, exiled from his native country because of his unfortunate love for Dona Catarina de Ataíde. Likewise, it was those lyrics chosen primarily for their supposedly autobiographical and melancholy content that significantly most attracted readers of the nineteenth century.

Letter writing, and the epistolary genre in particular because of its associations with the feminine, will be seen as being equally relevant in this context. I thus argue that another Portuguese text that might have influenced EBB and her elaborate poetics of melancholy, both directly and by way of its impact on Strangford, was *Letters of a Portuguese Nun*, first published in French in 1669 as *Lettres d'une Religieuse Portugaise* and widely re-published in several languages throughout Europe.^[24] Composed originally of five epistles supposedly written by a woman, this little book

23 As I write elsewhere, "Elizabeth Barrett was dedicated to a rigorous study of the ancient authors – with the purpose of emulating those great poets that had come before her. Part II of her Diary (1831-32) contains, for example, a seven-page list with fifty-eight names of Medieval, Renaissance and Baroque Portuguese and Spanish poets" (Guimarães, 2010, p.164).

24 *The Letters of a Portuguese Nun (Les Lettres Portugaises)*, first published anonymously by Claude Barbin in Paris in 1669, is a work believed by some scholars to be epistolary fiction written by Gabriel-Joseph de La Vergne, comte de Guilleragues (1628–1685), a diplomat and friend of the poet Boileau and the dramatist Jean Racine. Also in 1669, Barbin published a sequel, again said to have been written by a "Portuguese lady of society", with the addition of seven new letters to the original five.

was translated into English as early as 1678. The letters themselves are the record of an ill-starred affair of love, seduction, and abandonment between a real Portuguese nun at Beja – Mariana Alcoforado – and a French army officer, Noël de Chamilly.^[25] Together, or taken as a whole, they form a long monologue beginning in amorous passion and slowly evolving, through successive stages of faith, doubt, and despair, toward a tragic end. As probably EBB was also well aware, the *Letters* had an immediate and immense effect in Western sentimental literature, giving origin to fictitious replies and counter replies, and English letter-writing a whole new direction.^[26] Besides being recognised as “the true voice of feeling”, the *Letters* have provided even a generic name [‘Portuguese’] for “that kind of literature which unmasks the naked emotions of the human heart in love” (Monteiro, 1996, p.34). Therefore, in the case of EBB, ‘from the Portuguese’ might also signify that she was deliberately writing in the tradition of this emotional genre.^[27]

Furthermore, Mariana’s *Letters* seem to have their own relationship to EBB’s epistolary poem “Catarina to Camoens”; EBB knew that any love letters Dona Catarina herself could have written to Luís de Camões did no longer exist, and that she would thus be free to invent and tell the narrative of Catarina’s last days in her own voice, here and there eventually gathering useful hints that she found in the nun’s letters. A comparison suggests that these were mostly rhetorical, tonal and stylistic suggestions, such as the following despondent ones found in her sonnet XXV:

A heavy heart, Beloved, have I borne
 From year to year until I saw thy face,
 And sorrow after sorrow took the place
 Of all those natural joys as lightly worn
 ... Hopes apace

25 Until the 20th century, the letters were often ascribed to a 17th century Franciscan nun in a convent in Beja, Portugal, named in 1810 as Mariana Alcoforado (1640–1723), though no Portuguese original has ever been found. The letters were said to have been written to her French lover, Noel Bouton, Marquis de Chamilly (1635–1715), who came to Portugal to fight on behalf of the Portuguese in the Portuguese Restoration War from 1663-1668.

26 While the authoress’s name and identity remained undivulged, the passionate letters were a European publishing sensation. Five editions in the collection’s first year were followed by more than forty editions throughout the 17th century. The original letters were translated in several languages, including the German, *Portugiesischen Briefen* (Rainer Maria Rilke).

27 As an erudite woman poet, EBB must also have been well aware of the fact that *The Letters of a Portuguese Nun* were written in the same style as *The Heroïdes*, a collection of fifteen epistolary poems composed by the Roman poet Ovid, and *Lettres d’Héloïse à Abélard*, a medieval story of passion and Christian renunciation.

Were changed to long despairs, till God's own grace
 Could scarcely lift above the world forlorn
 My heavy heart.

(1-4, 6-9)

One notices, in this respect, that the love which is portrayed in both her poem and the nun's *Letters* is markedly courtly and full of devotion. Another great similarity resides in the respective stories, in particular the harrowing confession of a long-concealed affection on the part of the woman: Mariana's for the departed officer and Catarina's for the banished poet. The only differences reside in the fact that Camões eventually returned to his country to find that his beloved had long been dead and that Chamilly never did return, thus neglecting his duty towards the seduced nun. But this feeling of abandonment, in both cases, originated highly lyrical and also exquisitely melancholy outpourings, both on the part of the Portuguese poet and of the Portuguese nun. And, through EBB, on the part of Catarina as well, who is finally given a 'voice' of her own.

It is interesting to note that one of EBB's favourite Romantic poets, Byron himself, had been very conscious of the influence of this Portuguese tradition of melancholy love in English, as his poem entitled "Stanzas to a Lady, with the Poems of Camoens", of 1807, seems to testify:

[...]
 Then read, dear girl! with feeling read,
 For thou wilt ne'er be one of those;
 To thee in vain I shall not plead
 In *pity for the poet's woes*.

He was in sooth a genuine bard;
 His was no faint, fictitious flame.
 Like his, may love be thy reward,
 But *not thy hapless fate the same*.

(from *Hours of Idleness*, ll. 9-16)

In EBB's critical survey, *The Book of the Poets* (1842), she indeed suggests not only that Lord Byron's poetry is melancholy – for which feature he is duly attacked in the critical press – but that *all* great poetry that has been written tends to be sad, elegiac: "... the morbidness of the sorrows of poets – because Lord Byron was morbidly sorrowful [...] vocally sad

in the prevailing majority of poetical compositions” (Barrett Browning, 2010, p.635). Another possible connection can be established with Felicia Hemans who, in 1818, published a collection of *Translations from Camoens and other Poets* and whose own poetry was well known for its sentimental and melancholy tone, in which the topic of female abandonment was also a recurrent one, as well as those of solitude, exile, unconsummated love, and early death. In spite of not being a translator from the Portuguese, Elizabeth Barrett expanded on Camões and the Portuguese Nun by inventing a ‘chapter’ which had been missing from the biographical accounts of both and the tradition of the courtly lyric as such – the voice of the Other.

At the root of melancholy, then, is the loss of a beloved object, the loss of the *Thing* (to use the term employed by Julia Kristeva) – the ‘principle and pulse of life’ (1992, p.11); “For narcissistic depressed persons, sadness is really the sole object, [...] a substitute object they become attached to ... for lack of another” (1992, p.13).^[28] The Portuguese scholar Aguiar e Silva has stated that “This sense of dissipation and loss of a good, of a beloved object, of the beloved *thing*, is obsessively expressed in Camões’s ninth and tenth ‘canções’ [songs]” (1999, p.33); according to him, Camões would have derived it, in turn, from Marsilio Ficino’s sense of primordial loss or the desire to return to an original unity (1999, p.36). The following excerpt from his Tenth Song is quite clear about this constitutional trait in the poet:

[...]
 My childhood tears already flowed
 With an impassioned nostalgia;
 The cries I made in my crib
 Already sounded to me like sighs,
 I was in harmony with my age and Fate;
 For whenever they rocked me,
 If they sang sad verses of love,
 I naturally fell right to sleep,
 So resigned was I to sadness.^[29]

Like the Portuguese poet, and his beloved Catarina, EBB could also declare at the beginning of her relationship with Robert Browning, and her own sonnet sequence, that “so resigned was I to sadness”, and that her

28 Kristeva adds that “Knowingly disinherited of the Thing, the depressed person wanders in pursuit of continuously disappointing adventures and loves; or else retreats, disconsolate and aphasic, alone with the unnamed Thing” (1992, p.13).

29 Camões’s poem (6-14) quoted in Aguiar e Silva (1999, p. 37-8), my emphasis.

love was indeed 'shrouded by a tragic shadow', like that of other Mannerist poets.^[30] That particular state or condition is described in both poets' sonnets as 'a living death and a dying life', inevitably resulting in melancholy, and the attendant inability of the victim to lead a normal life. The melancholic being, whether man or woman, turns inwards, transforming his/her misfortune into, in Camões's reiterated words, a 'fondness for being sad' ('um gosto de ser triste').

The *Portuguese Letters*, in their turn, had such a phenomenal impact on both sides of the English Channel that to write 'à la portugaise' became a veritable code for a certain style – written at the height of passion in a moment of disorder and distress. The following excerpts from the *Letters* (Alcoforado, 1817), in particular, may attest for this style:

I, with a passion the most delicate that ever was felt ... can only be accused of an excess of tenderness, ... I am continually reproaching my own soul that it does not sufficiently discover to you the ardour of its emotions, ... (Letter I, 1-2)

The most expressive actions seem to me inadequate to speak my fondness, yet you can be reserved with me, ... (Letter I, 4)

Why do I wish to search into the recesses of your soul where I should find but indifference, and perhaps infidelity? ... it was not till you found that I loved with so much ardour that you resolved to love with so little. (Letter I, 6)

... such is the delicacy of my love, that it would be more grievous to me to be suspected of a crime than to see it committed by you. (Letter I, 7)

You well know that only once seeing you pass by, the repose of my life was lost, and that, without any consideration either of my sex or birth, I was the first to seek opportunities of seeing you again. (Alcoforado, Letter II, 11)

Tell her that I love you even to madness; ... Yes, I love you a thousand times better than myself. (Letter II, 12)

30 "In the agitated, labyrinthine, ambiguous, dilemmatic and cruel world of Mannerism, ... narcissistic melancholy – by introducing into the ego a mental fixation on the lost 'cousa amada', the lost object of desire – tragically incorporates Eros and Thanatos" (Aguiar e Silva, 1999, p.51).

The scores of sequels to the letters, as well as imitations and translations of them, also attest to their enduring appeal and continuing popularity.^[31] Certain cultural assumptions underlay the code of the Portuguese style: not only was Portugal viewed as the land of passion but also the nun's sensuality and sensibility were attributed to the extremes of heat, intensity, and mystery in her environment. Due to the transports, the emotional abandon, the irrationality and the anguish present in the letters, many critics have defined them not only as quintessential feminine writing but also as the product of natural genius and, therefore, as great art.^[32] Nevertheless, there were also those who sustained that these letters could not have been written by a woman because they are too carefully constructed, with too many allusions to classical texts and Racinean tragedy to be the work of an unworldly and wholly uneducated nun.^[33]

In his now classic study on 'abandoned women' and poetic tradition, Lawrence Lipking pertinently traces the feminine pattern of what he calls "competitive suffering", or the will to 'seem more unhappy than anyone else', to certain paradigmatic works: namely, Ovid's *Heroides* and *The Letters of a Portuguese Nun* (Lipking, 1988, p.196). He claims to find this symptom particularly among ambitious women who, seeing all roads to glory closed to them, "struggle gain celebrity by a show of inconsolable grief" (*idem*, p.197-8).

Her consciousness of pain becomes a *mark of superiority*, as if to have loved and lost were itself a virtue. Men as well women bow down before it. ... Hence the best women poets are often objects of worship. ... prized ... her *extraordinary capacity for suffering*. Enduring such loss, the sensibility of the poet seems refined almost out of existence. (*idem*, p.198)

Lipking obviously mentions the specific case of EBB in his study but he believes that Alcoforado was the first, in the past three centuries, to teach us "what literary men have learned about women in love and women who write" (*idem*, p.199). For him, the nun "commands a peerless rhetoric" that "draws us out of the exterior world into an inner recess of language" because "We

31 The letters set a precedent for sentimentalism in European culture at large, and for the literary genres of the sentimental and the epistolary novels, into the 18th century. Early women writers such as Aphra Behn, Mary Davys and Eliza Haywood are known to have written very popular versions, imitations or even sequels to the letters.

32 Linda Kauffman (1986) mentions the examples of Sainte-Beuve, Rilke and Goethe as those writers who have interpreted the *Letters* as superior feminine art.

33 Among the earliest detractors of the supposed feminine authorship of the *Letters*, we can find famous names such as that of Jean-Jacques Rousseau.

observe no conversation with the lover but only *a dialogue of the self with the self*" (*idem*, p.200). Her words convey a sort of masochistic pleasure in the pain that convulses her and it becomes unclear "whether she is boasting or complaining, ready to die from sorrow or luxuriate in it" (*ibidem*). As all Europe would eventually know of her grievance, the nun has arguably passed her consciousness on to others and thus she becomes a *resource* for other women.

Furthermore, the *Portuguese Letters* would inclusively become the centre of a generalised discussion over the difference between masculine and feminine ways of writing and between literary artifice and natural creativity. Given the personal interest of the Brownings in both issues and their own artistic tendency to oscillate between High Romantic and Mannerist styles, it is not surprising that in their conception of *Sonnets from the Portuguese* they should have taken all of these aspects in consideration. This because EBB's sonnet cycle appears to be a deliberate combination of opposite features: both feminine and masculine modes, both emotionally spontaneous and carefully restrained and constructed poetic language, both Romantic in mood and Mannerist in rhetorical style.

EBB also absorbed the characteristic 'doubleness' of amorous discourse which is present in the nun's *Portuguese Letters*, for they are addressed both to the chevalier and to herself (Kauffman, 1986, p.100); that ambiguity is maintained throughout the letters and the sonnets, oscillating between the pathos of direct statement and that of interior monologue. As the nun does with the chevalier, who becomes her idol, EBB also humbles herself before her beloved, considering herself inferior to him.^[34] The apparent masochism of their many confessions can be puzzling or artificial because it creates a contrast with the often masculine vigour of their tone. We can compare the following excerpts:

I am more jealous of what is due to my affection than to yours, ... Yes, it is with myself I wish to be satisfied rather than with you. (Alcoforado, 1817, Letter II, 13)

And wilt thou have me fashion into speech
The love I bear thee, finding words enough,
And hold the torch out, while the winds are rough,
Between our faces, to cast light on each? —

(EBB, Sonnet XIII, 1-4)

34 This act of humbleness before the beloved is indeed one of the most pervasive conventions of medieval and renaissance literatures, in particular of the epistolary and sonnet traditions in terms of specific literary genres.

As Kauffman emphasises, both women authors seem to efface the male beloved (who becomes a mere pretext) by focusing on their motives for writing, as if ‘writing for themselves’; both seem to sustain their melancholy passion by writing, and their amorous discourse becomes iterative through recurrent repetition (Kauffman, 1986, p.101). Although the sequence of letters and of sonnets share the storyline effect, establishing a beginning, a middle and an end to or a resolution of the affair, they are always in the process of becoming. Kauffman even detects in both works a certain fictiveness in this process, as from the outset the beloved is “the object of a desire that thrives on imagination, roles, scenes, theatre” (1986, p.102).

Given the widely erudite nature of EBB’s readings and her interest in finding obscure female voices that could prove women’s ability for elaborate poetic expression, it is important to mention still another possible Portuguese source that might further illuminate a feminine poetics of melancholy. This one was, perhaps, less known to the English-speaking reader. But, in EBB’s sonnets, there are subtle allusions to or appropriations of another Portuguese poet, Sister Maria do Céu, an eighteenth-century Carmelite nun, who between 1736 and 1741 published a long narrative in verse about love from the perspective of a female ‘pilgrim’ (Soror Maria do Céu, 2004).^[35] As in the above-mentioned case of Mariana Alcoforado, this early literary production is not really surprising because the convents seemed to offer intellectual women greater opportunities for learning and creativity.

Regarding its particular style, Barbara Neri has pointed out that Maria’s work “seems to be in keeping with Baroque poetry’s ornamental sensual devices (illusions) laid as traps to snare the reader and reveal sober, moral lessons (disillusion)” (Neri, 2006, p.12-13). As to their theme, Maria’s poems creatively explore the troubled inner lives and personal experiences of women in writing. It is thus significant that, as Neri has mentioned, unpublished journal notes in Part II of EBB’s diary of 1832^[36] contain a long

35 Sister Maria do Céu (1658-1723) was a Portuguese Baroque writer, poet and playwright. Born in Lisbon, she entered the cloistered Convent of Hope in 1676 and held the posts of master of novices and abbess. Very cultured and intelligent, she was of the few women at the time to have access to a vast knowledge, and one of the best poets that Portugal has ever known. Her writing, under the pseudonym of Mary Mercy, stood out because of the wealth of images and musical and theatrical aspirations.

36 These are unpublished journal notes from EBB’s holograph in the Berg Collection, New York Public Library. Here, EBB mentions fifty-eight poets from John Bowring’s *Ancient Poetry and Romances of Spain* (London, 1824).

list of Spanish and Portuguese poets, including Soror Maria do Céu and her lyric from that collection entitled “Cover me with flowers”.

Cobridme de flores,
 Que muero de amores.
 Por que de mi aliento el ayre
 No lleve el olor sublime,
 Cobridme.
 Sea, porque todo es uno,
 Alientos de amor y olores
 De flores
 De azucenas y jasmínes
 Aquí la mortaja espero,
 Que muero.
 Si me preguntais de que
 Respondo, en dulces rigores:
 De amores.

(*Enganos no Bosque*, 2nd part; in Soror Maria do Céu, 2004, p.159)

As Neri further emphasises, “Baroque poets were absorbed with the transience and mutability of life and the forces and desires that pull in opposition” and this might explain why their poems appeal simultaneously to the senses and the intellect (2006, p.13).^[37] One may also find Maria do Céu’s special appeal for EBB easy to understand in this context: women poets like herself re-write our understanding of the Baroque by presenting their interests, pleasures and discontents from a feminine viewpoint. The complex layering of metaphors that can be found in her poem enhances the fact that “her flower cover seems to be *both* a protection from death and the inevitable death robe she awaits” (Neri, 2006, p.16).

This dual reference to ‘flowers of love and of death’ is particularly appropriated by EBB in her sonnets XXIII and XXIV. For example, her lines “grave-damps falling round my head” and “dreams of death” assume another meaning – a more personal and symbolic one – in the context of Maria’s mournful poem.

37 The sonnet was specifically chosen as the vehicle to study the ideas and concerns of literate, seventeenth-century women. As a difficult form of poetry requiring wit, artistry and education, sonnets enable a display of intellectual capabilities and offer women opportunities for veiled criticism of contemporary systems of control.

Is it indeed so? If I lay here dead,
 Wouldst thou miss any life in losing mine?
 And would the sun for thee more coldly shine
 Because of *grave-damps falling round my head?*
 [...]
 Then my soul, instead
 Of *dreams of death*, resumes life's lower range.
 Then, love me, Love! Look on me — breathe on me!
 As brighter ladies do not count it strange,
 For love, to give up acres and degree,
I yield the grave for thy sake, and exchange
 My near sweet view of Heaven, for earth with thee!

(Sonnet XXIII, 1-4, 8-14, my emphasis)

While other happier women willingly 'yield' title and property for Love, EBB states that she reluctantly 'yields' an earlier death, and a consequent heavenly peace, for a life with her beloved.^[38] Thus, in contrast with Maria's speaker, who is breathing her last breath because of thwarted love, and whose flowers are all scattered and faded ("De azucenas y jasmínes / Aquí la mortaja espero"), EBB's speaker is, against all expectation, resuming her breath of life and, therefore, her 'lilies' are all blossoming.

... Very whitely still
The lilies of our lives may reassure
Their blossoms from their roots, accessible
 Alone to heavenly dews that drop not fewer,
Growing straight, out of man's reach, on the hill.
 God only, who made us rich, can make us poor.

(Sonnet XXIV, 9-14, my emphasis)

38 Regarding the issue of cohabitation (room sharing) between lovers and how it seems to break Petrarchan conventions of the sonnet, see Gazzaniga (2016): "This article focuses on how Sonnets from the Portuguese builds, and builds upon, a multi-dimensional language of space: the space between a female speaker and her beloved, the enclosed space of the sonnet room, and the real space in which those sonnets were written. [...] traditional amatory verse depends upon maintaining a breach between subject and object because such unfulfilled desires generate the necessary tension for poetic production. In contrast, the tension in Barrett's sonnet sequence arises precisely from the fact that the distance between subject and object cannot be sustained and, indeed, has already collapsed" (2016, p.68).

EBB's concluding sonnet in the sequence, XLIV, again mentions 'ivy' and 'flowers', but in this occasion *as* metaphors for her personal creations, or poems "withdrawn from heart's ground". This conclusion to her sequence thus suggests a successful transformation from incapacitating melancholy into artistic creativity brought about by love. Through an extended conceit, her complete sonnet sequence is finally offered to her beloved, both as a proof of this creative victory of hers and in exchange for his love tokens (the flowers); EBB expects him, as undoubted poetic expert, to 'weed' or perfect her poems, and to keep them in his heart.

[...]

So, in the like name of that love of ours,
 Take back *these thoughts which here unfolded too,*
And which on warm and cold days I withdrew
From my heart's ground. Indeed, those beds and bowers
 Be overgrown with bitter weeds and rue,
 And wait thy weeding; yet here's eglantine,
 Here's ivy! —take them, as I used to do
 Thy flowers, and keep them where they shall not pine.
 Instruct thine eyes to keep their colours true,
 And tell thy soul *their roots are left in mine.*

(Sonnet XLIV, 5-14, my emphasis)

Although female melancholia, or depression, can be interpreted (as is the particular stand of critics such as Juliana Schiesari) in terms of a 'perpetual mourning' for the barred status imposed on intellectual or artistic women, especially during the Victorian period, EBB's refined poetic work seems to point not only to a subtle resistance to patriarchy but also to suggest the possibility of rethinking a symbolics and an aesthetics of loss, namely through the more remote or exotic medium of Portuguese female voices, such as those of 'Catarina', 'Mariana' and 'Maria do Céu'. Furthermore, in expertly researching and combining different poetic traditions from several historical periods and locations and appropriating the literary voice of the melancholic female Other, the poet seems to be searching for a common ground of experience for artistic women and, at the same time, to claim a specific feminine poetics of melancholy – a tradition which is intrinsically different from the masculine one.

References

- AGUIAR E SILVA, Vítor M. (1999). The Songs of Melancholy: Aspects of Mannerism in Camões. In Miguel Tamen and Helena C. Buescu (eds.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*, Vol.18, Hispanic Issues (pp. 30-54). New York and London: Routledge.
- ALCOFORADO, Mariana (1669). *Letters from a Portuguese Nun to an Officer in the French Army*. Trans. from the French by W. R. Bowles, 1817, 2nd edition. London: Sherwood, Neely and Jones, Paternoster Row.
- BARRETT BROWNING, Elizabeth (2010). *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. Vol. 2. General Ed. Sandra Donaldson. Volume Eds. Sandra Donaldson, Rita Patteson, Marjorie Stone & Beverly Taylor. 5 vols. London: Pickering and Chatto.
- BYRON, George Gordon (1994). *The Works of Lord Byron*. Ware: The Wordsworth Poetry Library Ed.
- DILLON, Steve (2001). Barrett Browning's Poetic Vocation: Crying, Singing, Breathing. *Victorian Poetry*, 39.4, 16-26.
- FREUD, Sigmund (1917). Mourning and Melancholia. In *The Standard Edition of the Complete Works*. Trans. James Strachy. Vol. 14, 1953-1974 (pp. 243-258). London: Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis.
- GAZZANIGA, Andrea (2016). "This close room": Elizabeth Barrett's Proximal Poetics in Sonnets from the Portuguese. *Victorian Poetry*, 54.1, 67-92.
- GUIMARÃES, Paula (2010). Intimamente na Sombra do Bardo: Ressonâncias de Shakespeare na Lírica Amorosa de Elizabeth Barrett Browning. *A Journal of Anglo-American Studies*, 12, Lisbon, 161-179.
- ____ (2013). Felicia Hemans's 'The Coronation of Inez de Castro' (1830): Feminine Romanticism and the Memorialisation of Woman. In *Entre Classicismo e Romantismo -- Ensaios de Cultura e Literatura*. Org. Jorge Bastos da Silva e Maria Zulmira Castanheira, *Studies in Classicism and Romanticism 2* (pp. 143-158). Porto: FLUP /CETAPS.
- ____ (2014). "And do accept my madness": Os Poetas e a Psicologia na Inglaterra de Oitocentos. In Ana G. Macedo et al (org.) *XV Colóquio de Outono. As Humanidades e as Ciências. Disjunções e Confluências* (pp. 165-180). Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- HEMANS, Felicia (1818). *Translations from Camoens and other Poets*. Gary Kelly (ed), *Selected Poems, Prose and Letters*. Broadview Literary Texts: Broadview Press, 2002.
- KARLIN, Daniel (ed.) (1990). *Robert Browning & Elizabeth Barrett. The Courtship Correspondence 1845-1846*. Oxford and New York: Oxford University Press.

- KAUFFMAN, Linda (1986). Disorder and Early Sorrow: *The Letters of a Portuguese Nun*. In *Discourses of Desire. Gender, Genre, and Epistolary Fictions* (pp. 91-117). New York: Cornell University Press.
- KRISTEVA, Julia (1992). *Black Sun: Depression and Melancholia*, Trans.: Leon S. Roudiez. *European Perspectives*. New York: Columbia University Press.
- LIPKING, Lawrence (1988). *Abandoned Women and Poetic Tradition*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- MONTEIRO, George (1996). Elizabeth Barrett's Central Poem. In *The Presence of Camões. Influences on the Literature of England, North-America and Southern Africa* (pp. 26-41). Lexington: The University Press of Kentucky.
- NERI, Barbara (2006). "Cobridme de flores": (un)covering flowers of Portuguese and Spanish poets in Sonnets from the Portuguese. *Victorian Poetry*, 44.4, 27-34.
- RIEDE, David G. (2005). *Allegories of One's Own Mind: Melancholy in Victorian Poetry*. Columbus: Ohio State University Press.
- ROSS, Christine (2006). *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RYAN, Brandy (2008). "Echo and Reply": The Elegies of Felicia Hemans, Letitia Landon, and Elizabeth Barrett. *Victorian Poetry*, 46.3, 249-77.
- SCHIESARI, Juliana (1992). *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. New York: Cornell University Press.
- SOROR MARIA DO CÉU (2004). *Enganos no Bosque, Desenganos no Rio*. Isabel Allegro de Magalhães (ed.), *História e Antologia da Literatura Portuguesa, Século XVII*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, G.C. Gráfica de Coimbra. Série HALP nº 29.
- STRANGFORD, Lord Viscount (1803). *Poems from the Portuguese / of Luis de Camoens; with remarks on his life and writings*. London: J. Carpenter.

[Submitted on February 22, 2017 and accepted for publication on August, 1, 2017]

EM BUSCA DA FELICIDADE PERDIDA: A ASTÚCIA E A ARROGÂNCIA NO CAMINHO DA ILUMINAÇÃO PROFANA

THE PURSUIT OF LOST HAPPINESS: CUNNING AND
ARROGANCE ON THE PATH OF PROFANE ILLUMINATION

Cláudio Guilarduci*
guilarduci@ufsj.edu.br

O livro *A cruzada das Crianças*, lançado pela editora *Pulo do Gato* (2014), apresenta o poema homônimo de Bertolt Brecht (1948), acompanhado pelas ilustrações de Carme Solé Vendrell. A primeira publicação no Brasil do referido poema ocorreu em 1962 quando a editora Brasiliense lançou o álbum *Cruzada de Crianças* com gravuras de Gershon Knispel. O presente artigo elabora uma reflexão sobre os desenhos criados pelos dois artistas para apontar possíveis emoções e sentimentos vivenciados na história criada por Brecht. Para as discussões apresentadas partiu-se do princípio de que o livro é um brinquedo que contém imagens e um universo de signos que pode narrar histórias. O caminho metodológico elaborado foi o da montagem por sobreposição tanto dos desenhos publicados em 2014 quanto daqueles publicados em 1962, a fim de revelar uma *imagem dialética*.

Palavras-chave: *A cruzada das crianças*, Traço e Mancha, Arrogância e Astúcia.

The book *A cruzada das Crianças* (*Children's Crusade*), published by *Pulo do Gato* (2014), presents an homonymous poem written by Bertolt Brecht (1948), with illustrations by Carme Solé Vendrell. The first publication of this poem in Brazil occurred in 1962 when the publishing company Brasiliense released a sketchbook with pictures by Gershon Knispel. The present article reflects on the drawings created by the two artists mentioned above with the purpose of pointing out the possible emotions and feelings experienced in the story created by Brecht. The discussion assumes that the book is a toy which contains images and a universe of

* Professor do curso de graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Brasil.

signs that can narrate stories. The methodological approach adopted was based on the overlapping of the drawings published in 2014 with those published in 1962 in order to reveal a *dialectical image*.

Keywords: *Children's Crusade*, Trace and Plot, Arrogance and Cunning.



0. As duas edições do livro *A cruzada das Crianças*

O presente artigo objetiva analisar o livro *A cruzada das Crianças*, mais especificamente suas ilustrações.^[1] O livro, lançado pela editora Pulo do Gato (2014), apresenta o poema homônimo de Bertolt Brecht, com tradução de Tercio Redondo, e ilustrações da artista catalã Carme Solé Vendrell. O percurso metodológico elaborado foi o da montagem por sobreposição dos desenhos tanto do livro publicado em 2014 quanto do publicado em 1962 para revelar uma *imagem dialética*, pois a primeira publicação no Brasil do referido poema ocorreu em 1962, quando Caio Prado Júnior lançou o álbum *Cruzada de Crianças* pela Editora Brasiliense com 24 desenhos de Gershon Knispel e com tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. A montagem por sobreposição dos desenhos da mesma obra e/ou com os desenhos de obras distintas possibilitou construir um eixo antitético horizontal (denominado *Disegno*) tendo em suas extremidades os termos Traço e Mancha. Devido ao enredo apresentado no poema – a cruzada de um grupo de crianças que tenta fugir dos horrores da Segunda Guerra Mundial – também foi possível elaborar um eixo antitético vertical (intitulado *Coragem*) com os termos Arrogância (*Übermut*) e Astúcia (*Untermut*) em suas extremidades. Portanto, os dois eixos antitéticos (*Disegno* e *Coragem*) possuem quatro termos que se polarizam: Traço / Mancha e Arrogância / Astúcia, possibilitando a criação de quatro campos. Para os campos foram escolhidos os seguintes termos: Passado / Destino e Mito / Fantasmagoria. A finalidade de cada um dos campos é apontar um aspecto do objeto a ser analisado. No ponto de interseção, no ponto zero, fica localizada a *imagem dialética* e que está no centro da presente reflexão: “A Cruzada das Crianças”.

1 O artigo é resultado da pesquisa *Educação das sensibilidades: os productos estéticos pedagógicos nas Escolas de Educação Básica (Fase I)* realizada durante o pós-doutoramento (2015-2016) na Pontifícia Universidade Católica-PUC/Rio de Janeiro, sob a supervisão da professora Sônia Kramer.

Assim, a partir dos conceitos e de suas posições dentro do diagrama, foi possível elaborar um esquema visual de pensamento para analisar dialeticamente o objeto visual.

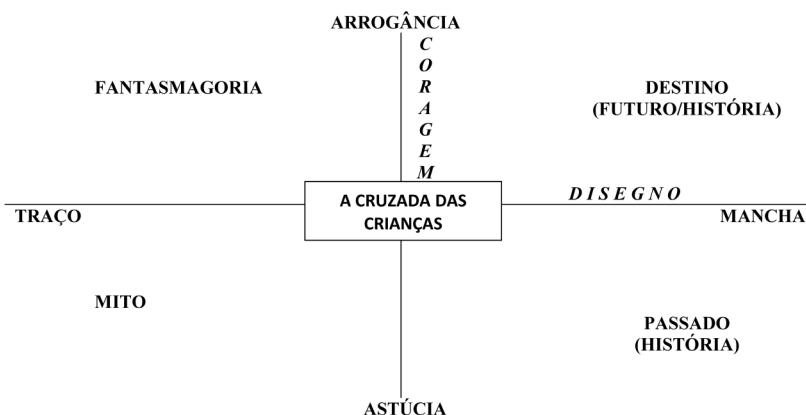


Figura 1. Diagrama da Forma

É importante ressaltar o caráter experimental da construção do esquema visual de pensamento que buscou analisar um objeto também visual. Na elaboração dos polos antitéticos (vertical e horizontal) não houve a tentativa de esgotamento do objeto que ocupa o ponto zero. Na realidade, o esquema ocuparia o lugar da forma, ou seja, indicaria os caminhos pensados para análise do objeto pretendido. Um caminho necessariamente dialético, mas, ao mesmo tempo, de imobilidade.

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ele é a cesura do movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os polos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história. (Benjamin 2006, p.518, [N 10a, 3])

Para a construção do diagrama, os nomes dos eixos, os termos antitéticos, os campos e o ponto zero, a referência utilizada foi a do livro de

Susan Buck-Morss (2002), *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, que discute sobre os possíveis diagramas utilizados por Walter Benjamin, mesmo que não explicitamente, em seus trabalhos teóricos. Além disso, a autora também experimenta a construção de um modelo de coordenadas como marco conceitual para a pesquisa apresentada em seu livro. Quanto ao sistema de coordenadas utilizado por Walter Benjamin, existe apenas um exemplo e pode ser encontrado nas notas do ensaio sobre Baudelaire (Benjamin 1991). No entanto, o diagrama utilizado não permite entender a estrutura do seu texto futuro, pois nele só está indicado um tema da pesquisa: o ócio como um dos campos da atividade física. Mesmo que o sistema de coordenadas não apareça de forma explícita é possível afirmar que Walter Benjamin tinha ‘tendências sistemáticas’ na construção de seus trabalhos. Na carta que escreveu para Adorno no dia de 10 de junho de 1935, por exemplo, indica a utilização desse recurso quando relata o caminho metodológico para o seu *Exposé* (1935): “vou me aproximar do centro em círculos concêntricos” (Adorno 2012; Benjamin 2012, p.170).

Portanto, ao elaborar um sistema de coordenadas, semelhantemente à prática benjaminiana, o presente artigo busca um caminho metodológico de valor heurístico para (i) refletir sobre os desenhos elaborados por Gershon Knispel e indicar proximidades entre seus desenhos e determinadas experiências vivenciadas na sua infância, (ii) refletir sobre os desenhos de Carme Solé Vendrell e apontar emoções e sentimentos vivenciados na história elaborada por Bertolt Brecht, (iii) indicar após as reflexões sobre as ilustrações possíveis emoções e sentimentos que podem ser vivenciados pelas crianças e jovens ao desfrutarem do livro que é composto por uma história e várias desenhos. Todos os três itens discutidos no artigo acompanham reflexões elaboradas por Walter Benjamin.

1. As manchas de Gershon Knispel

O fogo de Brecht arde hoje
 Brilha como brilhava então,
 E isso devido a Gershon Knispel
 que ilumina em preto
 a face da neve, com penetrante humanismo.
 Ele desenha a luz e sombra das palavras,
 Pontudas e arredondadas
 Sombras repletas de esplendor
 Vazios colocados com sabedoria
 Apagaram-se os 40 anos
 Isso foi o que Gershon conseguiu criar
 Com essas litogravuras. *Abismo*.
 William Sandberg^[2]

Caio Prado Júnior e seu filho, Caio Graco, naquele período de reformas políticas severas, financiavam obras marxistas e também atuavam juntos no Centro Popular de Cultura (CPC).^[3] A edição de 1962 ganhou o prêmio de design editorial na Bienal de São Paulo. Knispel, depois da participação em 1956 na Bienal dos jovens artistas em Berlim, foi convidado pelo próprio Brecht para visitá-lo em sua casa. No entanto, devido a compromissos assumidos, a visita só pôde ser realizada no ano seguinte. Com o falecimento de Brecht em agosto de 1956, Knispel foi recebido pela viúva Helene Weigel e pela poetiza Elizabeth Hauptmann, administradora do arquivo do dramaturgo: “Helene pôs em minhas mãos um envelope pardo, no qual estava escrito, com a própria caligrafia de Brecht, ‘para Gershon Knispel’. Dentro do envelope havia um manuscrito do maravilhoso poema *Cruzada das Crianças*, que se sobressai entre os poemas do exílio de Brecht” (Knispel 2015 b, p. 54).

As anfitriãs solicitaram a Knispel que divulgasse integralmente a inédita balada. O seu pedido foi feito como se Helene Weigel revelasse um segredo para Knispel (*idem*):

2 Poema *Luz e sombra*. Publicado no prefácio da edição que saiu em Israel em 1966. (cf. Knispel 2015, p. 28)

3 A ditadura militar foi instaurada no Brasil em abril de 1964, mas o início do movimento militar-civil ocorreu, de forma progressiva e não-linear, a partir de 1961.

O manuscrito que está em suas mãos tem 45 estrofes. O Comitê Central do meu partido exigiu que Brecht excluísse dez dessas estrofes, sob a alegação de que elas têm um espírito pacifista demais, um espírito que não retrata o mundo atual, no qual enfrentamos a guerra fria.

A edição da *Cruzada de Crianças*, após o sucesso e a publicidade alcançado, contou com um evento no dia 20 de outubro de 1963 na galeria *Ambiente* – local onde aconteceria a exposição dos desenhos de Knispel que compunham o livro.^[4] Devido à multidão de pessoas que ficou do lado de fora da galeria, as gravuras tiveram que ser projetadas nas paredes dos prédios vizinhos. A abertura da exposição contou com a participação dos atores do Teatro de Arena que declamaram, sob a direção de Augusto Boal e com acompanhamento de música de Kurt Weill, o poema de Brecht. A declamação do poema ocorreu duas horas antes da apresentação do espetáculo *Mandrágora*.



Figura 2. Desenho de Gershon Knispel (pormenor). (Knispel 2015 a, p. 69, parte em português)

4 As figuras 2, 3 e 4 foram gentilmente cedidas para publicação pela Editora Maayanot.

Gershon Knispel desde que chegou ao Brasil em 1958 foi bem recebido pela crítica e também cativou o ambiente cultural brasileiro. Sempre manteve boas relações com os movimentos de esquerda: Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, CPC, UNE, Teatro de Arena e também foi membro do Partido Comunista Brasileiro.

As litogravuras de Knispel feitas para o poema foram elaboradas a partir de manchas negras que contrastam com os espaços em branco (*vd.* figuras 2, 3 e 4). É possível, como afirma Ballas (2015, p. 115), dizer que elas são abstratas e que as figuras e as cenas foram traçadas com grande liberdade expressionista e sem a utilização de modelos. De acordo com a crítica de José Geraldo Vieira (1962, p. 9-10), publicada no jornal *Nossa Voz*, as imagens produzidas têm

o itinerário não através do mar Vermelho, mas através do mar de nanquim, donde emergem crianças, aqueles pardais da guerra arrastando as asas pelo pixe da angústia e em demanda da alvura da paz. Basta-me esta série de trabalhos de Knispel, estas ilustrações de breu e de trigo, de fogo e de neve, de silêncio e chilreio para simultaneamente me emocionar diante de Brecht. (*idem*, p. 9)



Figura 3. Desenho de Gershon Knispel (pormenor). (Knispel 2015 a, p. 45; parte em hebraico)

Ron Bartosh (2015, p. 25), citando Jacob Steinhardt, afirma que as amplas manchas e as “linhas majestosas” criam “formas de tensões fortes, rebeldes, tempestuosas, pitorescas. Apesar da tensão, o calor humano é mais

forte e irrompe na tela”. A análise feita por Maria Filomena Molder (1999, p. 18-33) do texto *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha* (1999, p. 13-17), de Walter Benjamin, auxilia o entendimento dos desenhos de Knispel quando ela afirma que a mancha

é a revelação de uma afecção absolutamente interior, semelhante ao crescimento, ao modo como a cor vem às pétalas, o sangue ao rosto, é o processo de um vivo. A mancha (...) é sempre imanente e prenhe de expressividade imediata, é menos o resultado de um ato do que uma manifestação que se dá. (*idem*, p. 26)

Portanto, a mancha de Knispel expressa a sua infância vivida no início dos anos 1930, na Europa. Knispel nasceu em 1932 em Colônia, cidade da região da Renânia, na Alemanha. Em 1935, após a ascensão do nazismo, sua família foi para a Palestina. Em Haifa, conforme Bartosh (2015, p. 21), devido ao seu forte sotaque judeu alemão, era xingado pelos vizinhos e o pior dos xingamentos recebido era ser nomeado de “nazista”. A mancha, por estar ligada a tudo o que é vivo, é frequentemente associada à culpa ou à inocência.



Figura 4. Desenho de Gershon Knispel (pormenor). (Knispel 2015 a, p. 61; parte em português)

Para exemplificar tal associação, Walter Benjamin (2006, p. 298) cita o rubor como a expressão da culpa e as Chagas de Cristo como a da inocência. É possível, dessa forma, pensar sobre a narrativa que o próprio Knispel constrói quando relata sobre a sua vida na Palestina:

A comunidade judaica na Palestina do Mandato Britânico emudecia diante da verdade nua e crua de que a maioria dos emigrantes pós-guerra era remanescente daqueles que na Europa encontraram a morte nos campos de extermínio. Com a chegada de sobreviventes nos navios de refugiados, um lúgubre distanciamento deu os primeiros sinais. Apontavam para eles um dedo de culpa e recriminação: “Vocês foram como um rebanho para o matadouro!” Eles baixavam suas cabeças, desesperados, sem resposta, um silêncio que chegava a doer nos ouvidos, como um grito de protesto voltado para dentro.

Esse silêncio desagradável impediu o debate tanto entre famílias distantes como entre os membros próximos da mesma família. E era acentuado ainda mais em minha casa, formada por imigrantes da Alemanha. Em 1935, pouco antes de fecharmos as portas do país, deixamos para trás parte de nossa família – meu avô, minha avó, meus tios, minhas tias, meus primos. Ficaram entregues ao próprio destino, que se revelou trágico. À minha família restou um sentimento pesado pairando no ar. (Knispel 2015 b, p. 53)

Em 1966, o poema foi publicado em hebraico pela editora Tarshish, com o mesmo formato de álbum da edição brasileira. A mancha, portanto, pode ser vista como a única saída para se contrapor ao silêncio e à impossibilidade narrativa da “Catástrofe e suas colossais dimensões, com seu planejamento da eficiente máquina de extermínio em massa” (*Ibidem*). A mancha não banaliza o Mal, muito pelo contrário revela e vibra a queda do nome, mesmo com o esforço da tentativa de impregnação da palavra na mancha. A mancha é um gesto que talvez esteja no âmbito do suportar, da medialidade de “tornar visível um meio como tal” (Agamben 2015, p. 24). É o gesto de manchar do pintor que permitirá que a mancha receba uma palavra e que seja comunicada, mas este ato também não quer significar que a palavra tenha o poder transcendente. Talvez, a partir do relato (auto) biográfico de Knispel seja possível dizer que a nomeação da Mancha só se dá pelo silêncio que dói nos ouvidos. Esse extremado ‘mutismo’ que faz doer pode ser entendido como uma gestualidade pura. Por esse motivo, saímos da ‘leitura’ de uma imagem imóvel para pensá-la como um elemento histórico que lampeja na epifania da memória involuntária.

2. Carme Solé Vendrell e os traços infantis

Nos tempos que correm ninguém pode
agarrar-se àquilo que “sabe fazer”.

O trunfo é a improvisação.

Todos os golpes decisivos serão
desferidos com a mão esquerda.

Walter Benjamin^[5]

O livro *A Cruzada das Crianças*, elaborado pela editora Pulo do Gato, foi feita a partir da edição espanhola (Brecht, 2011). Carme Solé Vendrell recebeu no ano de 2012 o prêmio Nacional de Cultura pelos desenhos elaborados para a edição espanhola. Pode-se afirmar que as ilustrações apresentadas nesse livro fogem radicalmente dos recursos gráficos – formas, cores, acabamento – utilizados até então pela ilustradora que desenhou o seu primeiro livro infantil no ano de 1968.^[6]

As ilustrações da artista catalã foram feitas com tinta preta no fundo branco e podem ser notadas na sua extrema austeridade. Diferentemente das ilustrações coloridas, a branco e preto estimulam na criança a palavra, pois a sua sobriedade tem um “caráter meramente alusivo e admite a cooperação da criança” (Benjamin 2012, p. 261). E a criança ainda pode redigir dentro da imagem. O livro foi ilustrado com um total de 18 desenhos – incluindo capa, contracapa, folha de rosto, folha com dedicatória e folhas de guarda. A única exceção com relação a cor é o desenho da primeira página dupla que traz à direita, no seu centro-alto, vários traços fortes em vermelho, refletindo a cor de sangue, a cor da guerra. A cor rubra também foi utilizada na composição do livro (no lado interior da capa, na contracapa, nas folhas de guarda) e nas letras dos nomes dos autores, tanto do poema quanto da ilustradora e do tradutor. A ilustração da primeira página dupla é a mais completa, no centro tem uma criança com a boca aberta e com as mãos no rosto, talvez como se quisesse tampar os ouvidos para não escutar o barulho da morte; seus olhos estão escancarados vendo as ruínas produzidas pela guerra.

5 Fragmento do aforismo *Mercadoria chinesa* (Benjamin 2013, p. 13).

6 Para maiores informações sobre a ilustradora e suas obras, conferir o website oficial de *Carme Solé Vendrell*: Disponível em: <<http://www.carmesolevendrell.com/ca>>. Acesso em 30 de outubro de 2016.

No ano de trinta e nove
a Polônia verteu sangue;
suas vilas pereceram
sob o fogo de falanges.

A criança ficou órfã,
faleceu o irmão querido,
a cidade era só chamas,
a mulher perdeu o marido.
Do país nada chegava,
só rumores sem valia,
mas em terras lá no leste
estranha história se ouvia. (Brecht 2014, p. 9)

Existe uma semelhança na expressão dos olhos entre o anjo anunciado na Tese IX, de Benjamin, e os olhos da criança: os dois personagens têm os olhos arregalados e a boca aberta, em ambos o espanto e o horror estão petrificados em seus rostos e por todos os lados só é possível ver destruição. O Anjo da Tese tem o seu rosto voltado para o passado e ele só consegue enxergar um amontoado de escombros. O rosto da criança é a própria imagem da destruição que ocorre no aqui-e-agora. O corpo da criança está um pouco inclinado para frente, este leve movimento deixa o seu corpo tensionado na ponta dos pés. O gesto assume o não crer nas ações humanas e aponta para a necessidade de sair voando daquele lugar. A postura da criança fica ainda mais evidente por estar emoldurada em traços que formam um triângulo equilátero: manifestando o seu congelamento. Os vértices do triângulo nos auxiliam a olhar para todos os lados com a mesma intensidade ou ainda indicam que aquilo que está emoldurado deve ser visto como uma verdade, um axioma.



Figura 5. Desenho da primeira página dupla.^[7] (Brecht 2014, p. 6-7)

O triângulo é uma figura que está presente nas culturas antigas. É possível encontrar na escrita suméria o triângulo púbico (o órgão do nascimento) e o triângulo com a ponta para cima, que tem o sentido de virilidade. Walter Benjamin, em sua escrita secreta, utiliza três triângulos distintos. Nesse momento, a discussão sobre estes triângulos estará limitada ao texto de Willi Bolle (1996), “As siglas das *Passagens*, de Walter Benjamin”. O primeiro triângulo apresentado é aquele voltado para cima e de cor azul. Essa figura representa a categoria do “Eterno Retorno” e discute a mitologia na modernidade a partir da “dialética entre o novo e o *sempre igual*” (Bolle 1996, p. 70). Para Benjamin, que se posiciona contrariamente às fantasmagorias, o eterno retorno é pensado a partir da história materialista: o passado é sempre redefinido pelo agora. O azul dessa figura pode estar vinculado à ideia de infinito. O segundo triângulo – invertido e com suas linhas marrons – representariam o “Banimento do orgânico” (*ibidem*). A cor marrom, que é a cor da morte – conforme o verso “Triângulos marrons, os túmulos”, presente nos esboços da *Crônica berlinense*, de Walter Benjamin –, colora as linhas do triângulo púbico, que é a figura que representa o órgão do nascimento. Dessa forma, o fim e o começo estão dialeticamente representados no triângulo. O terceiro triângulo denominado “Gautier/ Arte pela Arte” (*ibidem*) está voltado para cima e é totalmente

7 As Figuras 5, 6 e 7 foram gentilmente cedidas pela Editora *Pulo Gato*. Agradecimento especial a Júlia Martins.

cor-de-rosa, a cor da aurora. É preciso lembrar que a aurora é o amanhecer para Walter Benjamin e também tem o sentido de infância. Em *Infância berlinense em 1900*, ao relatar as brincadeiras que fazia em sua escrivaninha, Benjamin descreve a sua predileta: a decalcomania.

Porém, quando, suavemente iluminadas, repousavam na folha; quando a grossa capa saía em rolinhos delgados sob a ponta de meus dedos que, cautelosamente, girando, esfregavam e raspavam seu reverso; quando, por fim, a cor despontava, doce e íntegra, do reverso fendido e esfolado, era como se irrompesse sobre a turva manhã de um mundo descolorido o sol radiante de setembro, e de todas as coisas, ainda umedecidas pelo orvalho que as refrescava no crepúsculo, ardessem agora com a chegada de um novo dia da criação. (Benjamin 1987, p. 119)

Portanto, o amanhecer só será possível pela Arte, por uma Arte / Literatura que seja capaz de realizar uma intervenção, que seja capaz de ser transformadora da realidade.

Por fim, ainda sobre a primeira página dupla com ilustração de Carme Solé Vendrell, os desenhos foram elaborados com traços rápidos tanto no sentido vertical quanto no horizontal, possibilitando ao leitor, de modo semelhante a uma cena teatral, observar espacialmente a destruição, pois o risco que se desenha sobre o papel, a marca que se inscreve no corpo, o sulco de uma casca de árvore, são designáveis. E mais ainda, conforme Molder (1999, p. 28), o traço que qualifica, que fere, que diferencia, é um gesto eminentemente espacial. O olhar do leitor para este livro infantil, de acordo com os traços feitos, é conduzido para a criança e simultaneamente para o restante do desenho. Existe uma simultaneidade entre o sentimento de destruição da guerra e as marcas deixadas por ela.

Todas as ilustrações do livro foram construídas com traços rápidos, quase que indicando uma necessidade urgente de mostrar uma determinada história antes que ela fique perdida no tempo e que o esquecimento seja o seu único destino. A rapidez dos traços aproxima-se da prática do *sketch* e, por isso mesmo, eles não perdem o frescor do esboço, da primeira intenção.

A rapidez dos traços também pode ser observada no inacabamento dos detalhes dos corpos e, principalmente, nos rostos das crianças, como no quinto desenho de página dupla (Fig. 6), quando as crianças encontram um soldado ferido.

Encontraram um soldado
ferido e muito sozinho;
trataram-no sete dias
pra que ensinasse o caminho.

“Pra Bilgoray!” ele disse,
já de febre delirante,
e expirou no oitavo dia,
à sua cova enfim baixando. (Brecht 2014, p. 25)



Figura 6. Desenho da quinta página dupla. (Brecht 2014, p. 22-23)

A observação à distância das crianças – enquanto apenas um deles auxilia o moribundo – elimina os corpos infantis que vão sendo delineados apenas com três e / ou quatro traços. Dessa forma, a partir principalmente desse desenho, as crianças vão se apagando nas ilustrações. Fantasmas misturados ao branco das páginas e ao branco da neve, que o poema nos apresenta, indicam o apagamento total destas crianças diante do horror da guerra. Resta apenas um cão como tentativa de salvá-las. O poema não indica de forma taxativa se as cinquenta e cinco crianças morreram, mas apenas relata que o cão foi encontrado por camponeses.

Na Polônia, nesse inverno,
foi achado junto ao poço
um cachorro carregando
uma placa no pescoço.

“Socorro!”, dizia a placa,
“Perdemos a direção,
nós somos cinquenta e cinco,
busquem-nos seguindo o cão.

Não podendo vir salvar-nos,
façam o cão retornar,
não o matem, por favor,
ele, só, sabe o lugar.”

Era letra de criança,
leram-na uns camponeses.
Mais de um ano se passou,
e o bom cão morreu há meses. (Brecht 2014, p. 29)

No desenrolar dessa narrativa, as crianças não são salvas como ocorreu com o mendigo na peça *O Mendigo ou o Cachorro Morto* (Brecht 1998), escrita em 1919, logo após o término da Primeira Guerra. O desenho relacionado ao cachorro (Fig. 7) que busca ajuda foi feito em uma página branca que contém, de cima para baixo, os rastros deixados pelo animal. O cão aparece na parte de baixo da página andando como se fosse sair do livro. O leitor precisa acompanhar os rastros para alcançar o cão.

A página com o seu fundo branco tem um lugar preciso, indispensável, para a construção de sentido das ilustrações. Existe uma reciprocidade entre o traço, a marca, e o fundo branco, conferindo uma identidade própria tanto para o traço quanto para o fundo branco. Por esse motivo o traço possui não apenas um sentido visual, mas também carrega em si um sentido metafísico. Tanto é assim que, se em um desenho os traços e as cores cobrissem todo o fundo, ele deixaria de existir.



Figura 7. Desenho da quinta página dupla. (Brecht 2014, p.28)

3. Astúcia e arrogância na leitura de textos narrativos

É possível, a partir das questões apontadas sobre a mancha e o traço, indicar que as ilustrações elaboradas para as duas edições brasileiras, cada uma com sua característica, com sua técnica, dialogam numa conformação pictórica que buscou traduzir a balada brechtiana, que por sua vez já é uma tradução de uma narrativa popular medieval. A possibilidade de criações artísticas diferentes para expressarem a narrativa contada também indica que a forma não é uma noção originária: na realidade, como afirma Molder (1999, p. 29-31), a forma será sempre secundária, será sempre sinal do sem-forma.

É a partir das formas criadas por Knispel e por Vendrell que o público-leitor poderá experimentar diferentes sensações e emoções. As sensações e as emoções ocorrem nas relações estabelecidas entre o sujeito, com o seu corpo, e o mundo. O sujeito afetado, com seus sentidos, tem o seu corpo provocado. Conforme Pesavento (2007), essa é a “dimensão primeira” da sensibilidade. As sensações e as emoções “são imediatas e momentâneas e podem ser definidas como a capacidade de ser afetado por fenômenos físicos e psíquicos, em reação dos indivíduos diante da realidade que os toca” (Pesavento 2007, p. 12), e são anteriores à capacidade reflexiva. É a

percepção – a ação de apreender e reconhecer o mundo – que pode ser entendida como a “capacidade cognitiva de organização das sensações que não está totalmente submetida à razão, pois envolve valores, emoções e julgamentos. O mundo qualificado da percepção produz o sentimento” (Guilarduci & Talarico 2015, p. 121). A percepção pode ser entendida como sendo as relações existentes entre as marcas corporais provocadas pelas sensações e emoções com experiências outras que também fazem parte da vida do sujeito. No entanto, a sensibilidade pode ser compartilhada, mesmo que tenha sido experimentada individualmente, pois toda experiência deve ser entendida como sendo social e histórica.

De esta manera, una explicación teórica de las emociones no es sólo eso: tiene profundas consecuencias para la teoría de la razón práctica, para la ética normativa y para las relaciones entre ética y estética. Tal explicación tiene también consecuencias para el pensamiento político, pues la comprensión de la relación entre las emociones y las diversas concepciones del bien humano influirá en nuestras deliberaciones sobre cómo puede contribuir la política al florecimiento humano. Concebir las emociones como elementos esenciales de la inteligencia humana, y no como meros apoyos o puntales de la inteligencia, nos proporciona unas razones especialmente poderosas para fomentar las condiciones del bienestar emocional en una cultura política, pues esta concepción implica que, sin desarrollo emocional, una parte de nuestra capacidad de razonar como criaturas políticas desaparecerá. (Nussbaum 2008, p. 23-24)

O poema *A Cruzada das Crianças* foi publicado originalmente no *Histórias de Almanaque* – uma coletânea de poemas, contos e parábolas. Pensando apenas a partir do gênero narrativo é que aproximo livremente o poema brechtiano, que pode ser denominado como uma balada, ao universo do Conto de Fadas. O poema narra a história de um grupo de crianças – um nazista, um judeu, um músico, um socialista etc. – que tentam fugir dos horrores da guerra buscando um local seguro.

Walter Benjamin (2012, p. 232-233), no texto “O Narrador”, escrito em 1936, afirma que os contos de fadas revelaram

as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo que o mito havia infundido em nossos corações. (...) O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. Assim o conto de fadas dialetiza a coragem (*Mut*) desdobrando-a

em dois polos: de um lado *Untermut*, isto é, a astúcia, e de outro *Übermut*, isto é, arrogância. O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado.

O “era uma vez”, com seu tempo e seu espaço indeterminados, possibilitam, semelhantemente ao espaço lúdico, que as crianças possam lutar e enfrentar os monstros e aquilo que é inesperado. Ou ainda, o conto de fadas possibilita à criança experimentar um estilo de existência distante do destino mítico. A coragem que esse mundo outro permite à criança possibilita a ela saber que pode cuidar de si e cuidar do outro para instauração de um outro mundo. O homem adulto só percebe essa cumplicidade quando está feliz, portanto, só em determinadas momentos, somente nas ocasiões em que é capaz de renunciar a si mesmo para se ocupar dos outros. Para Foucault (2011, p. 239), “essa relação pessoal é a relação do mestre com o aluno. É também, e com frequência, a relação do amigo com o amigo (...). A vida soberana é portanto uma vida de ajuda e de socorro aos outros (aluno ou amigo)”.

Quanto à astúcia, um dos polos da coragem, deve ser entendida também a partir do mito, do mito grego que narra a história da primeira esposa de Zeus: *Métis*. A deusa grega tinha o poder de se metamorfosear, mas mesmo assim não conseguia escapar aos assédios de Zeus. A *métis* grega pode ser entendida como uma forma de inteligência e de sensibilidade, como

uma forma de pensamento, um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso. (Détienne & Vernant 2008, p. 11)

O tempo da *métis*, como afirma Jacy Alves de Seixas (2015, p. 28), em contraposição à *hybris*, é o “tempo de agora”, kairológico, que atualiza o tempo presente com flashes do passado. O *Kairós* não requer uma inteligência acumulativa e abstrata e também não reúne saberes geracionais, pois ele não é constituído pela somatória e nem pela sucessão. Na realidade, estes atributos se aplicam ao tempo cronológico, acumulativo e retilíneo.

Quanto à arrogância, o outro polo da coragem, a partir do trabalho realizado por Yves Déloye (2015, p. 1-8), no artigo “A arrogância do político”, historicamente existem dois universos semânticos distintos. De um lado estaria o adjetivo arrogação (*arrogement* ou *arrogemment*) e do outro estaria o verbo arrogar-se (*arrogare*). Mesmo em desuso, diz o autor, é importante pensar sobre a aplicabilidade do adjetivo.

Ainda hoje, atribuído à ação ou à fala de uma pessoa, o adjetivo assinala o extrapolamento da medida que convém às interações sociais normais. Isso quer dizer que também nesse caso o termo assinala, ao mesmo tempo, uma forma de provocação e a sua condenação, um comportamento considerado patológico e a sua reprovação. (Déloye 2015, p.2)

O verbo arrogar-se, ainda de acordo com Déloye (*ibidem*), originalmente era sinônimo de adotar, significando a mudança de estatuto jurídico quando a criança não era mais considerada abandonada. A partir do século XV o verbo passou a ter o mesmo sentido que ainda hoje utilizamos: “o verbo ‘arrogar-se’ descreve o fato de ‘tirar vantagem de’ ou, ainda, a ação material e física de ‘apropriar-se’, de ‘atribuir-se alguma coisa sem ter direito’” (Rey *apud* Déloye, *ibidem*).^[8] Dessa forma, é possível entender que Walter Benjamin utilizou os dois universos semânticos a partir de um deslocamento de sentido para o seu entendimento de arrogância. Para Benjamin, a arrogância presente na leitura dos contos de fadas indica a capacidade que a criança tem de se apropriar tanto de bens materiais como de imateriais e de extrapolar as relações pré-estabelecidas para a sua emancipação.

No texto benjaminiano (2012, p. 254-262) “Livros infantis antigos e esquecidos”, escrito em 1924, tem um passagem que será repetida no *Rua de mão única* (1987, p. 18-19), no fragmento “Canteiro de obras”, que diz:

(...) as crianças têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na alfaiataria. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos. O conto de fadas é uma dessas criações

8 Livro citado por Déloye (2015): Rey, A. (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.

compostas de detritos – talvez a mais poderosa na vida espiritual da humanidade, surgida no processo de produção e decadência da saga. A criança pode lidar com os elementos dos contos de fadas de modo tão soberano e imparcial quanto com retalhos e tijolos. Constrói seu mundo com os motivos desses contos, ou pelo menos os utiliza para ligar seus elementos. (Benjamin 2012, p. 256-257)

O conto de fadas será sempre uma história sobre o destino, sobre a fatalidade, a ruína e a desgraça, ou ainda, sobre o tempo fixado pelo destino: a morte. É justamente aí que se deve pensar sobre a afirmação benjaminiana de que o conto de fadas ensina à humanidade a enfrentar com arrogância e astúcia as forças do mundo mítico. E aí também que, mais uma vez, pode-se aproximar o entendimento do conto de fadas que Benjamin realiza com a história apresentada por Brecht. O ensinamento está na capacidade de reconfigurar o destino desvinculando-o da noção de caráter. Benjamin (2011, p. 89-99) no texto “Destino e Caráter”, escrito em 1919, já discutia a impossibilidade da existência de uma relação direta entre culpa e inocência e entre felicidade e infelicidade na constituição do caráter de um sujeito e o seu fim já esperado. A temporalidade própria do mito e do destino é a da repetição, a do Eterno Retorno e, por isso mesmo, é a da catástrofe. É contra esta temporalidade, do fluxo contínuo da história, que Benjamin invoca o tempo messiânico nas suas discussões marxistas. O tempo messiânico é o tempo da ruptura.

4. Algumas considerações

Por fim, é importante salientar o método benjaminiano de ‘montagem literária’ realizado no *Passagens*. A finalidade do método era mostrar e não dizer algo:

“Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (Benjamin 2006, p.502, [N 1a, 8]).

Benjamin faz uso dos farrapos e dos resíduos como mecanismo para despertar dos mitos e dos sonhos, principalmente do mito do progresso. Diante dos variados arquivos presentes no *Passagens*, alguns remetem

à ideia especificamente dos destroços, resíduos e farrapos: “Paris antiga, catacumbas, demolições, declínio de Paris”, “O tédio, eterno retorno”, “Hausmannização, lutas de barricadas”, “O colecionador” e “O *intérieur*, o rastro”, etc..

Para Walter Benjamin (2012, p. 242, Tese V), é sem a distinção de pequenos ou de grandes acontecimentos que a humanidade poderá se redimir do seu passado, pois a redenção só será possível através da rememoração integral do passado. O pequeno, o resto, o farrapo e o resíduo também estão presentes na reflexão marxista e na sua discussão sobre a iluminação profana.

Um problema central do materialismo histórico a ser finalmente considerado: será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade [*Anschaulichkeit*]? Ou: de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com o método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos, recostados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. (Benjamin 2006, p. 503, [N 2, 6])

O poema *Cruzada das Crianças*, de Brecht, demonstra de forma efetiva um modo de se pensar / fazer a história que Walter Benjamin buscou teorizar. Portanto, não é somente no teatro épico que o pequeno traz luz para uma discussão mais ampliada. A montagem entre desenhos e a história narrada a partir de dois livros editados no Brasil permitiu iniciar uma discussão que fosse capaz de aproximar visibilidade e método marxista, conforme indagação benjaminiana citada acima.

Referências

- ADORNO, T.W., Benjamin, W. (2012). *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora UNESP.
- AGAMBEN, G. (2015). Notas sobre o gesto. In Iannini, G., Garcia, D., Freitas, R. (Orgs.). *Artefilosofia: antologia de textos estéticos* (pp.19-25). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BALLAS, G. (2015). Artista revolucionário. In Knispel, G. *Retrospectiva 1950-2015* (pp.113-124). São Paulo: Maayanot.

- BARTOSH, R. (2015). Percorrer o “outro caminho”. In Knispel, G. *Retrospectiva 1950-2015* (pp. 21-40). São Paulo: Maayanot.
- BENJAMIN, W. (2011). Destino e Caráter. In Benjamin, W., *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921), (34ª ed.), (pp. 89-99). São Paulo: Duas Cidades.
- BENJAMIN, W. (2012). O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In Benjamin, W., *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 213-240). São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- BENJAMIN, W. (1999). Pintura e desenho. Sobre pintura ou sinal e mancha. In Molder, M. F. *Matérias invisíveis* (pp. 13-17). Lisboa: Relógio D'Água.
- BENJAMIN, W. (1987). *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2013). *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica.
- BENJAMIN, W. (2006). Sobre a pintura, ou sinal e mancha. In Benjamin, W., *A modernidade*, (pp. 296-301). Lisboa: Assírio & Alvim.
- BOLLE, W. (1996). As siglas em cores no *Trabalho das Passagens*, de Walter Benjamin. *Estudos Avançados*, 10 (27), 41-77.
- BRECHT, B. (1962). *A cruzada de crianças*. Ilustrações de Gershon Knispel. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Brasiliense.
- BRECHT, B. (2011). *La cruzada de los niños / La croada dels nens*. Ilustrações de Carme Solé Vendrell. Trad. M. Seco Reeg e J. Escala. Madrid: El Jinete Azul; Magenta.
- BRECHT, B. (2014). *A cruzada das crianças*. Ilustrações de Carme Solé Vendrell. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Pulo do Gato.
- BRECHT, B. (1998). *Teatro completo* 1. São Paulo: Paz e Terra.
- BUCK-MORSS, S. (2002). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos.
- DÉLOYE, Y. (2015). A arrogância do político. In Haroche, C., Lopes, M. B., Déloye, Y. (Orgs.), *Ensaio sobre a arrogância* (pp. 1-8). Belo Horizonte: NEHCIT / EA UFMG.
- DÉTIENNE, M., VERNANT, J. P. (2008). *Métis - As astúcias da inteligência*. Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus Editora.
- FOUCAULT, M. (2011). *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- GUILARDUCI, C., TALARICO, O. (2015). Producto estético pedagógico: uma (des) construção das percepções sensoriais. In Assunção, A. L., Tolentino, E. C., Bragança, M. G., Figueiredo, I. V. *As letras da política* (pp. 113-127). Rio de Janeiro: Mauad X.
- KNISPEN, G. (2015 a). *Retrospectiva 1950-2015*. São Paulo: Maayanot.
- KNISPEN, G. (2015 b). Encarando a barbárie. In KNISPEN, G. *Retrospectiva 1950-2015* (pp. 53-92). São Paulo: Maayanot.

- MOLDER, M. F. (1999). Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin. In Molder, M. F. *Matérias invisíveis* (pp. 18-33). Lisboa: Relógio D'Água.
- PESAVENTO, S. (2007). Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In Pesavento, S., Langue, F. (Orgs.), *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais* (pp. 9-21). Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- NUSSBAUM, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. Paidós: Barcelona.
- SEIXAS, J. A. (2015). Formas da arrogância e história: citações contemporâneas. In Haroche, C., Lopes, M. B., Déloye, Y. (Orgs.), *Ensaio sobre a arrogância* (pp. 21-35). Belo Horizonte: NEHCIT / EA UFMG.
- VIEIRA, J. G. (1962). A Exposição de Gershon Knispel. *Nossa Voz (Unzer Stime)*, Semanário Israelita-Brasileiro, 957, 9-10.

[recebido em 22 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

SORRIR À MORTE, COM MEIA CARA – MEMÓRIA E SENTIMENTO TRÁGICO EM JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS

TO SMILE AT DEATH, WITH HALF A FACE – ON MEMORY
AND TRAGIC FEELING BY JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS

Cátia Sever*

catiasever@gmail.com

O presente ensaio pretende apontar dados que permitam interpretar a narrativa de José Rodrigues Miguéis *Um homem sorri à morte – Com meia cara* como uma manifestação contemporânea do sentimento trágico. Para tal, propomos uma reflexão sobre categorias trágicas herdadas da Antiguidade Clássica, procurando mostrar a universalidade do sofrimento humano e das suas reacções face àquilo que nos ultrapassa. Através da leitura do texto migueisiano, procurar-se-á problematizar a noção de conflito enquanto elemento caracterizador da tragédia.

Palavras-chave: sentimento trágico, José Rodrigues Miguéis, conflito, memória, catarse.

This paper highlights features that allow the reading of the novel by José Rodrigues Miguéis, *Um homem sorri à morte – Com meia cara*, as a contemporary expression of the tragic feeling. To do so, a reflection on the tragic categories inherited from Classical Antiquity is elaborated in an effort to demonstrate the universality of human suffering and human reactions to what overpowers us. Through a careful reading of Miguéis' text, the notion of conflict as a constitutional element of tragedy is discussed.

Keywords: tragic feeling, José Rodrigues Miguéis, conflict, memory, catharsis.

* Doutoranda em Estudos Românicos – Universidade de Lisboa, Portugal.

0. Reflexões preambulares

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*

Dante Alighieri

“Quem, a não ser os deuses, está ao abrigo do sofrimento durante toda a sua vida?” A questão, equacionada por Ésquilo em 458 a.C., traz consigo uma miríade de possibilidades de reflexão.^[1] Uma breve tomada de consciência dos factos a que todos estaremos condenados seria suficiente para nos levar a concordar com a afirmação do tragediógrafo: a provável vivência de períodos de enfermidade ou sofrimento físico, a consciência do envelhecimento e do enfraquecimento das nossas faculdades, a iminência do nosso próprio fim, a sensação de inutilidade de muitos dos nossos esforços, a vacuidade das nossas existências corroídas pelo quotidiano.

José Rodrigues Miguéis, por sua vez, no breve e esclarecedor prefácio à sua obra, refere-se ao sofrimento como “parte tecidual da existência”, definindo-o como “um enigma que empolga os homens” (Miguéis 1965, p.10). Lúcidos que estamos quanto à inevitabilidade do sofrimento, talvez possamos fazer mais do que acalantar a esperança de lhe escaparmos, procurando, ao invés, dar-lhe um sentido. Dito isto, antes de procedermos para o núcleo do nosso estudo – a leitura da narrativa *Um homem sorri à morte – Com meia cara* à luz de uma perspectiva trágica – vejamos que possibilidades se nos afiguram para melhor definir alguns conceitos que serão essenciais para o desenvolvimento do tema.^[2]

1. Emoção e sentimento trágico

A reflexão sobre o *sentimento trágico* levar-nos-á inevitavelmente a interrogar e a investigar os significados de um termo aparentemente tão trivial como *sentimento*, procurando compreender as suas especificidades quando, como na escolha do título deste nosso estudo, o associamos à ideia de *trágico*. Importa, por enquanto, tornar mais precisos alguns conceitos

1 A alusão diz respeito à *Oresteia – Agamémnon* (Ésquilo 1990, p. 553-554).

2 Utilizaremos ao longo deste ensaio a classificação de ‘narrativa’ para nos referirmos a *Um homem sorri à morte – Com meia cara*, referência que tem acompanhado todas as edições da obra.

que se encontram em estreita relação com aquele que aqui nos interessa. Primeiramente, a experiência do *sentimento* aponta para um processo que permite que a mente consciente reconheça uma *emoção*. Ou seja, os sentimentos de emoção seriam “percepções compostas daquilo que acontece no corpo e na mente quando sentimos emoções” (Damásio 2010, p.143). Deste modo, as emoções estariam mais perto da esfera da acção corporal (como a expressão facial, o batimento cardíaco ou as alterações viscerais), enquanto que o sentimento seria sobretudo do domínio da consciência e da percepção desse estado produzido pela emoção (*cf. idem*, p.141-65). Uma formulação que, ainda que algo simplista, nos parece esclarecedora, é a de que o organismo cerebral de certos animais será sem dúvida capaz de experimentar emoções, mas não necessariamente sentimento, fazendo deste um atributo específico dos seres humanos.

No primeiro capítulo do extenso volume que publica em 2001, Martha Nussbaum parte da sua experiência pessoal de perda para se questionar sobre os mecanismos que ligam a emoção ao sentimento de luto, procurando, por um lado, definir os elementos responsáveis pela vivência irracional da emoção e, por outro, discernindo o que há de reconhecimento cognitivo nessa experiência.^[3] Propõe-se assim que, por mais imprevisíveis ou desordenadas, as emoções não se limitam a ser forças estranhas ao raciocínio, ao pensamento e ao conhecimento, pelo contrário, são manifestações por vezes complexas das várias componentes do ser humano.

Com efeito, “não haverá nada de personalizável e educável nas nossas emoções?” Como resposta à questão, António Damásio (*cf. Damásio 2010*, p.159) afirma que o mecanismo essencial das emoções é bastante idêntico entre indivíduos, (o que faz com que humanos de culturas diferentes tenham alicerces emocionais semelhantes no que diz respeito a certas situações). Contudo, é evidente que as reacções emocionais são consideravelmente pessoais e dependem em grande medida dos estímulos externos ou internos. O desenvolvimento dessas asserções permite, antes mais, confirmar a evidência de que as emoções, por serem dependentes da identidade de cada um, são experienciadas de forma diferente segundo os indivíduos, o que corresponde a dizer, de forma mais prosaica, que não nos emocionarmos todos com as mesmas memórias ou face às mesmas situações.

Se podemos classificar certas emoções como *simples* (como é o caso do medo), por estarem associadas ao próprio instinto de sobrevivência do ser

3 Fazemos referência, em particular, a uma das questões que servem de ponto de partida para a abordagem da autora, a saber “What element in me is it that experiences the terrible shock of grief?” (Nussbaum 2001, p.44).

humano e por serem partilhadas por várias espécies, outras, no entanto, pela sua complexidade, estarão bem distantes desta classificação. Veja-se, assim, o caso do sentimento de compaixão (a que voltaremos mais tarde) e o caso do denominado sentimento trágico, que evoca um leque de emoções de que também farão parte o temor e a piedade. Aquilo que normalmente designamos de ‘natureza humana’ torna-se dificilmente identificável e definível quando em confronto com a experiência do trágico. Neste contexto, essa natureza humana adquire um novo relevo, assumindo-se como um problema e como um questionamento. Assim, e dada a impossibilidade de responder de forma completa à questão, procurar-se-á definir alguns contornos que, respeitando a complexidade do tema, proporcionem uma clarificação do sentido e da evolução do trágico procurando, em particular, perceber a forma como o vivemos na contemporaneidade e a forma como se pode aplicar à narrativa aqui em estudo.

2. Coordenadas teóricas e histórico-literárias

Um dos primeiros autores a teorizar sobre o conceito de trágico terá sido Aristóteles, que na sua *Poética*, definiu a tragédia como a imitação de uma acção que, através do temor e da piedade, suscitará a purificação dessas emoções (Aristóteles 2000, 1449b, p.27). Afirma, igualmente, que o herói não cai na desventura devido à sua falta de virtude nem pela sua maldade ou perversidade. Assim, a passagem do bem-estar para a infelicidade acontece “em consequência de um qualquer erro” (*ibidem*) e não necessariamente como resultado do carácter do herói. Ao conceptualizar termos como *mimesis*, *katharsis* ou *hamartia*, o pensamento aristotélico forneceu instrumentos fundamentais para se pensar o trágico e exerceu uma inegável influência na forma como se foi desenvolvendo a discussão em torno do tema.

Esta mudança “da dita para a desdita” (*idem*, 1453a, p.15) leva a que o homem se depare com situações de conflito ou com circunstâncias de tensão e impossível reconciliação entre o desejo próprio, individual e as forças exteriores, de ordem divina ou cósmica, a que está sujeito. Saliente-se ainda que, segundo Aristóteles, a tragédia que alcança os seus objectivos é aquela que suscita uma identificação do público com as personagens em cena, de modo a dar-se a purificação dos seus próprios sentimentos. Ora, para garantir essa identificação, a acção imitada não deve ser demasiado trivial nem a personagem deve ser demasiado virtuosa.

Estas seriam algumas das chaves fundamentais para se aceder a uma compreensão do sentimento trágico, fornecendo-nos pistas que nos iluminem relativamente à manifestação desse conceito no contexto actual. Acontece, porém, que quando procuramos aplicar as reflexões teóricas de Aristóteles a situações empíricas, a noção de trágico parece resistir a uma definição conceptual, revelando-se um termo extremamente vasto e fluído, dificilmente convertível numa classificação estanque.^[4] Resistindo a um denominador comum, irradiando de forma diferente em textos e em épocas diferentes, o trágico estará porventura mais perto do *sensível* do que do *inteligível*. Têm sido por isso inúmeras as tentativas de resposta à questão: de que falamos quando falamos de trágico?^[5]

Se, na senda do que foi feito em *Pensar o Trágico* (cf. Serra 2006, p.71-90) olharmos brevemente para a forma como o conceito se tem repercutido ao longo dos séculos em ‘épocas trágicas’ – desde os tragediógrafos gregos, passando pela tragédia de Séneca, por Shakespeare, pelos textos clássicos franceses até às representações do século XX – cedo notaremos uma interrupção que corresponde à Idade Média e ao seu contexto de incontestável aceitação do divino. Este hiato parece reforçar a ideia de que a tragédia encontra um terreno particularmente fértil em momentos de incerteza e de crise de valores, que para a época moderna, começará a partir da mentalidade renascentista.^[6] Perplexo perante a injustiça do mundo e do seu destino, o homem vê-se assim afastado da luz e da beleza divinas.

Assim sendo, a persistência do sentimento trágico no mundo contemporâneo estará intrinsecamente ligada à dúvida, ao vazio e à destabilização

4 Será prudente relembra que as reflexões que encontramos na *Poética* de Aristóteles foram pensadas face à realidade e ao contexto da Antiguidade Clássica.

5 Das múltiplas tentativas de formular a questão, parece-nos interessante reter as seguintes considerações de Eduardo Lourenço: “À pergunta: o que é a tragédia, a resposta clássica num mundo onde em princípio *tudo* tem resposta, é que a tragédia é a *expressão* do trágico. Como toda a ‘boa’ definição esta desloca a interrogação. De novo perguntamos: mas o trágico o que é? [...]. Dizemos: a tragédia é a expressão do trágico e tudo continua como se esse ‘ser expressão de’ fosse um fio neutro, invisível, sem importância alguma para o que são Tragédia e Trágico. (...) a tragédia como expressão do trágico é por fatalidade original o lugar de revelação, e simultaneamente, da ocultação do trágico. O que ela não é nunca é o trágico em toda a sua nudez” (Lourenço 1993, p.29-30).

6 Não poderíamos aqui deixar de fazer alusão àquela que, dentro da literatura portuguesa, nos parece ser uma das mais interessantes e actuais manifestações do tema. Referimo-nos à redondilha “Ao desconcerto do Mundo” de Luís de Camões, onde se lê: “Os bons vi sempre passar / No Mundo graves tormentos; / E pera mais me espantar, / Os maus vi sempre nadar / Em mar de contentamentos. / Cuidando alcançar assim / O bem tão mal ordenado, / Fui mau, mas fui castigado. / Assim que, só pera mim, / Anda o Mundo concertado.”

ontológica que a “morte de Deus” terá espoletado.^[7] Por um lado, “os deuses desertaram, deixando-nos definir sozinhos o lugar do Destino que nem por isso ficou vazio” (Lourenço 1993, p.28). Por outro, o advento da psicanálise veio pôr em causa o conhecimento que o homem tinha de si mesmo, vendo-se face a novas incertezas quanto aos processos psicológicos que determinam a sua vontade e organizam a sua existência.

A contemporaneidade herda, de uma forma que nos parece sensível mas clara, a mesma noção de *crise* com que se deparam os heróis da tragédia grega. Trata-se não apenas do drama dos homens face àquilo que não podem dominar (as forças divinas, a fatalidade do destino) mas igualmente de uma responsabilidade individual pelas suas decisões e pelos seus actos. Abalados os alicerces de uma certa segurança relativamente àquilo que somos, o homem deixa de ser a instância única, passando a ser visto como um ser determinado por factores de ordem psíquica, pela época em que vive, pelas suas crenças e ideais. Trata-se, no fundo, de forjar a primordial questão: o que resta de verdadeiramente seu naquilo que faz?

A mitologia grega, cujas raízes são inseparáveis das da tragédia, possui a especificidade de contar com um tratamento literário, declinado em torno de histórias de personagens nas quais, ainda hoje, nos continuamos a rever e com as quais nos continuamos a emocionar. Um dos sinais de resistência e do fulgor desta herança estará patente na forma como os termos ‘trágico’ e ‘mito’ foram integrados pela linguagem comum, passando a fazer parte das expressões modernas que, pela riqueza inerente à sua génese e pela imprecisão dos seus contornos, se podem aplicar a um grande número de situações, contribuindo não raras vezes para os esvaziar ou para os afastar do sentido original.^[8]

Efectivamente, o sentimento trágico persistirá, dito de múltiplas formas, irradiando através de várias manifestações da criação humana. Porque não se pode restringir aos limites da representação teatral, o trágico irrompe noutros géneros literários, regressando com particular fulgor pela via do

7 Servimo-nos aqui da afirmação de F. Nietzsche e em particular do desenvolvimento que lhe foi dado posteriormente. Especificamente, releia-se, a esse propósito: “No anúncio da ‘morte de Deus’ está a pedra de toque da contemporânea recriação do trágico” (Serra 2007, p.185). Ou ainda: “A nós chega-nos e move-nos uma gélida brisa vinda de um céu esvaziado de deuses. Esta é, creio a específica barca da nossa contemporânea viagem trágica” (*idem*, p.188).

8 Para um desenvolvimento da ideia de “retorno do trágico” veja-se a obra de Jean Marie Domenach, *Le Retour du Tragique*. Para o propósito que aqui nos interessa, sublinhe-se a ideia de que os tempos modernos parecem de alguma forma resistir ao trágico, eliminando-o quer através do domínio da razão, quer através da edificação de uma sociedade centrada no princípio de felicidade.

romance.^[9] Não será despidendo notar que, na sua gênese, o romance surge como uma forma privilegiada de expressar o real e o cotidiano, assente numa capacidade de reprodução através da linguagem. Contudo, o romance contemporâneo e pós-moderno, descendente da crise civilizacional e de uma crise de representação da linguagem, assume novos contornos que permitem diversificar e repensar os sentidos do trágico.^[10] A literatura moderna e contemporânea tem colocado como objecto central a própria mediação da linguagem, agudizando a consciência de que a expressão verbal será insuficiente para nos dizer por completo. Ou seja, “o trágico agora é outro” (Lourenço 1993, p.28); tal como o conhecemos na tragédia grega, o trágico será hoje impossível: inibido da dimensão cósmica que o caracterizava, passará a encontrar na linguagem o seu âmago e a sua essência.

Profundamente marcada pelas inovações tecnológicas e por significativos avanços sociais, mas também pela desconfiança em relação ao sistema político, pela submissão da cultura às leis do neo-liberalismo, pelos horrores de duas guerras mundiais e, mais recentemente, sobressaltado pelos níveis de extremismo, de violência e de populismo, a vivência do último século obriga a pôr em causa a evolução e a permanência da sociedade tal como a conhecemos. Além disso, os poucos anos passados desde a entrada no século XXI evidenciam um contexto de insegurança e de incerteza que não podem deixar de nos levar a reavaliar a condição humana e a repensar o sentido do trágico. É nossa convicção, no entanto, que desse terreno lodoso, têm surgido brilhantes manifestações artísticas: quer sejam recriações de temas e estéticas do passado, ou inovações dificilmente reconhecíveis pelo sistema vigente, reflexos da fragmentação identitária da época, da primazia do imediato, da dispersão, da ausência de interditos. O êxito das práticas de auto-representação seria um exemplo da procura de novas formas de expressão, de questionamento dos limites da condição humana, de desejo de permanência. Aliás, mesmo que não seja esse o rumo que pretendemos dar a este estudo, talvez seja legítimo perguntar se o sentimento

9 Relativamente à dificuldade em captar o trágico na contemporaneidade, aos autores e aos textos dos últimos séculos que nos podem servir de *corpus* para apreciar a tragédia, parece pertinente relembrar: “Nesta situação, e uma vez que a renúncia ao que pode ser o modo contemporâneo de dizer o trágico me parece uma grande perda, como agir de modo a encontrar um conjunto de textos significativos?” (Serra 2006, p.91).

10 Importa aqui ter em conta a diferença substancial entre o romance pós-moderno e o romance oitocentista que, de alguma forma, pretendia transpor para a arte uma representação fiel do mundo real. Não será demais relembrar que, sendo impossível apreender objectivamente o mundo exterior, o romance é, independentemente da sua época e da sua intenção, uma criação estética.

trágico não partilha com os textos confessionais e de índole autobiográfica uma mesma postura assente na desarmonia e uma mesma motivação que seria a de encontrar uma forma de expressão e de lenitivo para o humano face a uma *crise*. Assim, e ainda que a natureza da tragédia grega seja muito mais cósmica do que introspectiva, ainda que esta se baseie no gesto e não na subjectividade do *eu*, continuamos a sentir a respiração do trágico na desagregação da noção de sujeito que anima as formas de expressão artística da contemporaneidade.^[11]

3. Sorrir à morte: o caso de José Rodrigues Miguéis

Publicada pela primeira vez em 1959, a narrativa *Um homem sorri à morte – Com meia cara* dá conta das “memórias duma crise” (Miguéis 1965, p.9) sofrida aquando de um episódio de doença grave e prolongada, a saber, uma “peritonite extensiva” (*idem*, p.22) vivida no Inverno de 1943-44 a que se seguiu, em 1945, uma importante infecção dos nervos cranianos no “ângulo ponto-cerebeloso” (*idem*, p.38). Deste quadro clínico, que põe em causa a sobrevivência do doente, resultará uma série de sintomas dolorosos e uma parcial paralisia do rosto. Note-se desde já que se trata de um registo na primeira pessoa, mas de um relato distanciado no tempo, marcado por uma série de estratégias discursivas que procuram salientar o pendor realista do texto, relatando em detalhe pormenores, acontecimentos e emoções como se estes fizessem parte do presente.^[12] Ora, o hiato entre a vivência da crise e o seu relato aponta aqui para as capacidades da memória enquanto faculdade de conservar e reproduzir informações passadas (*cf.* Le Goff 1984, p.11-48) mas, sobretudo, para as propriedades (auto) terapêuticas da escrita. Ou seja, relatar as memórias da crise através da sua reconstrução narrativa constituirá um exercício vital de auto-análise que, em última

11 A este respeito, será importante ter em conta as seguintes considerações: “A tragédia grega, e este aspecto parece-me fundamental, deve ser sobretudo encarada a partir do que nela objectivamente acontece, das consequências da acção, ganhando assim uma dimensão excêntrica ao homem, cósmica, e não a partir de uma dimensão subjectiva, instrospectiva, psicologizante, anacrónica perante a compreensão que nesse momento histórico o homem tem de si próprio. Herdeira da tradição homérica segundo a qual as causas da acção são exteriores ao homem, a tragédia toma-a e problematiza-a, mas a partir das consequências da acção e dos equívocos que revela. Seria, por isso, modernizá-la e massacrá-la, olhar a tragédia a partir da subjectividade das personagens, do seu mundo interior, como se o trágico habitasse o seu universo intimista. A tragédia pertence ao homem, é do homem, mas no prolongamento visível do gesto, não no debate interior nem na exaustiva análise das hesitações de um suposto ‘eu’ que enchem as novelas e os romances da modernidade” (Serra 2006, p.143).

12 Note-se que, no final do volume, José Rodrigues Miguéis data o seu texto de 1957.

instância, representará a forma possível de resistir ou de se preparar para o confronto com a morte, para “a luta entre Jacob e o Anjo” (Morão 2011, p.135).

Perante o que foi dito, ganha particular pertinência a questão: como é que o trágico se relaciona com a realidade empírica do quotidiano? Ou ainda: como discernir um sentimento trágico dentro narração realista de mundividades, *a priori* característica própria à composição tradicional de um romance? Em traços largos, note-se que, contrariamente à tragédia, o género romanesco em geral, e a narrativa *Um homem sorri à morte – Com meia cara* em particular, se inserem num espaço e num tempo concretos e circunscritos. As personagens que habitam os romances migueisianos não possuem, à partida, as características que reconhecemos no herói trágico^[13], cuja superioridade do discurso e cujo estatuto moral e social nunca é posta em causa.^[14] Pelo que possui de cósmico e absoluto, a tragédia parece afastar-se das noções circunstanciais de tempo, espaço e acção, noções geralmente inseparáveis do género romanesco.

Esclarecidas estas diferenças, parece-nos ser na noção de *conflito*, enquanto categoria trágica (cf. Serra 2006, p.191-254), que reside o ponto fulcral da questão e a possibilidade de compreender em que medida o trágico ilumina esta narrativa. Se observarmos de perto o texto migueisiano aqui em estudo, ressalta, em primeiro lugar, um nítido conflito entre a vontade individual (e diríamos, *natural*) de viver e um cenário de ameaça iminente da morte. Ou seja, está em causa um momento de confronto entre o homem e uma força que o ultrapassa – a doença e a inevitabilidade do fim. Reconhecer-se-á sem dificuldade a mudança da “dita para a desdita”, preconizada por Aristóteles como situação trágica por excelência. Aliás, a narrativa de Miguéis descreve de forma bastante hábil a forma ameaçadora como a crise vai avançando, espoletando o medo e tornando-se (aparentemente) irreversível e sem cura. A descrição concreta da sintomatologia ligada à doença – a alteração da visão, as dores agudas no ouvido, a irritabilidade, a sensação do crânio cingido num “anel de ferro” (Miguéis 1965, p.31) – levam-no a constatar o seu estado de condenação, referindo: “Era o golpe. A paralisia facial alastrou velozmente, e sentia-me condenado” (*idem*,

13 Se pensarmos em personagens como o protagonista de *Páscoa feliz* (1932) ou como Zacarias de *Uma aventura inquietante* (1959), a questão merecerá, contudo, uma reflexão mais séria e aprofundada, a desenvolver em lugar e momento mais oportuno.

14 Relembre-se a este propósito as palavras de Aristóteles quando se refere ao herói trágico como “o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça” (...) “esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres” (Aristóteles 2000, 1453a, p.70).

p.33-4). Face àquilo que parece ser a proximidade do fim, o narrador refere ainda: “A neve, que eu adorava, pareceu-me um túmulo [...]. Julguei não poder com o esforço. Iriam acabar assim, tristemente, as minhas andanças de expatriado” (*idem*, p.37).

Assim, se voltarmos a observar o campo semântico inerente ao termo *conflito* facilmente pressentimos o seu carácter bélico, sendo a palavra frequentemente utilizada em domínios associados à guerra, à luta armada ou ao campo de batalha. Este aspecto parece-nos particularmente pertinente pela forma como o narrador de *Um homem sorri à morte – Com meia cara* se refere ao conflito travado contra a morte servindo-se da guerra como referência. O combate que no hospital se trava contra a doença parece aproximar-se do dos “muitos indivíduos [que] morrem em combate” (*idem*, p.49), onde o terror causado pela proximidade da morte faz com que “tantos combatentes, excedidos e alucinados, se precipit[e]m para fora das trincheiras e abrigos e corr[a]m para as linhas inimigas, ao encontro dela” (*idem*, p.27).

Leia-se, igualmente, como a expressão *tragédia* é conscientemente utilizada pelo próprio José Rodrigues Miguéis no elucidativo prefácio que faz à sua obra:

Procurei pintar um ambiente real: o dos hospitais numa grande metrópole moderna, onde a dor e a brutalidade, a doçura e o humor, e em particular a devoção dos médicos e das enfermeiras põem traços de tragédia e de epopeia, diante dos quais o tema pessoal se apaga e some. (*idem*, p.11)

Ao fazer alusão a um apagamento do “tema pessoal” o autor parece mostrar uma precisa compreensão de que, na sua origem, a tragédia se eleva a uma condição acima das histórias particulares dos indivíduos que as sofrem. Define-se, desde o início do relato, que “os traços de tragédia e epopeia” dos acontecimentos descritos assentam na universalidade do sofrimento, da audácia e da vulnerabilidade do humano face à morte.

Das múltiplas observações que poderiam ser desenvolvidas a propósito desta passagem do texto, interessa-nos, em particular, a possibilidade de reiterar a questão relativa à essência do trágico, desta feita, em contraste com a noção de epopeia a que o excerto faz referência. Ora, se ambos os géneros apontam para uma vivência da fatalidade, ela será experienciada de modos sensivelmente diferentes. Ao contrário do que acontece na poesia épica “onde a fatalidade é vivida consciente e heroicamente, mas de uma forma instintiva e irrefletida” (Serra 2005, p.29) a tragédia tende a experienciar a

fatalidade “sofrendo-a e olhando-a de longe, como se o homem fosse espectador de si próprio, enquanto ela se abate sobre si” (*idem*, p.29). Nesse sentido, a narrativa aqui em estudo parece herdar traços de ambas as formas de experienciar essa fatalidade. Qualquer que seja a perspectiva assumida perante a fatalidade, a forma como aqui se afronta a doença e o perigo da morte nunca é completamente passiva. O autor refere a este propósito:

E agora, do fundo da minha miséria física, enquanto a consciência me não desamparasse, eu tinha de me erguer e encarar a minha própria desintegração. Era preciso afrontar a morte – ainda que fosse apenas com meia cara e meio sorriso. Senti-me assim mais tranquilo, e fiquei imóvel, à espera. (Miguéis 1965, p.49)

Note-se que a esta imobilidade física corresponderá não apenas a vontade de se “erguer e encarar a [...] própria desintegração” mas, sobretudo, a uma consciência da fatalidade que é, na sua essência, uma possibilidade de relação e, portanto, sinónimo de postura activa, de uma possibilidade de resposta aos acontecimentos.^[15] O sentimento trágico, e a noção de conflito que lhe é inerente, estabelece aqui uma estreita relação com a ideia de afirmação do homem através da luta contra as forças que o aniquilam. Nesse sentido, mesmo quando tenta fazer face a obstáculos contra os quais se sabe completamente impotente, o herói trágico sairá consumado dessa luta ou, nas palavras de Jacqueline de Romilly, “il s'en trouve lui-même comme grandi et innocenté” (Romilly 1970, p.174).^[16] Aliás, ainda a este respeito, não poderemos deixar de realçar a terminologia e a imagética usadas em certos momentos da narrativa para descrever o percurso do protagonista face à adversidade. Assim sendo, passagens como: “o caminho estreitava-se na minha frente, descendo cada vez mais apertado e mais fundo, como um funil que ia perder na escuridão do nada, no seio indiferente da terra” (Miguéis 1965, p.42-3) apontam para uma clara relação com o *topos* literá-

15 A este propósito, reiteremos a afirmação: “A consciência diferencia-nos das pedras duras e, na relação com a fatalidade estabelecida, abrem-se possibilidades indispensáveis à constituição do sentido do trágico.” (Serra 2005, p.31)

16 Para tornar mais clara a noção aqui esboçada, leia-se: “Construite autour d'un acte à accomplir, la tragédie implique une affirmation de l'homme. Le mot *drama* veut dire action. Car on lute dans la tragédie. On tente de bien faire. Et tout ce que l'on fait, en bien ou en mal, se révèle particulièrement lourd de conséquences. (...) En outre, dans la mesure même où l'homme se heurte à des obstacles auxquelles il ne peut rien, il s'en trouve lui-même comme grandi et innocenté. (...) Qu'ils subissent un sort voulu par les dieux, qu'ils paient la faute de leur pères, ou qu'ils paient leur propre imprudence, il y a toujours en eux une part d'innocence” (Romilly 1970, p.174).

rio da descida aos infernos, lugar interdito, onde os mortais podem aceder a uma verdade inacessível na vida terrena.^[17]

Em *Um homem sorri à morte – Com meia cara* encontramos um sujeito face à sua condição mortal, em circunstâncias particularmente dadas ao exercício de balanço final, de “recentramento e busca da sua própria identidade” (Morão 2011, p.131). Ao afirmar “tive muito tempo para reflectir. Que vem a ser isto de encarar a morte?” (Miguéis 1965, p.49) o indivíduo reformula a sua posição face à ausência de Deus e, conseqüentemente, face à ausência de um sentido para o fim, face à ausência de uma continuidade. Neste contexto, a morte vai-se tornando omnipresente, anunciada a cada passo da evolução da doença e visível no comum desfecho dos que o rodeiam na enfermaria do hospital. Frequentemente personificada em figura maternal que, terna e pacificadora, vem salvar o paciente do seu sofrimento, a morte é, simultaneamente, uma subversão à ordem do mundo, uma força contrária à sua vontade de vida, assumindo sobretudo o rosto do conflito e do adversário por excelência.^[18]

Perante o reflexo do seu rosto no espelho, observa: “vi uma cara descarnada e pálida, com o nariz afilado... Onde é que eu já tinha visto uma fâcies semelhante? A recordação distante dum morto querido – meu irmão – fez-me estremecer” (Miguéis 1965, p.19-20). O reconhecimento dos traços da fisionomia do “morto querido” no seu próprio rosto corresponderá a um momento de aguda consciência da proximidade da morte e das alterações físicas provocadas pela doença.^[19] Naturalmente, o sistema cognitivo

17 Paula Morão fala de uma “tradição de ressonâncias sobretudo bíblicas” (Morão 2011, p.138).

18 A propósito das ideias que neste ponto temos procurado desenvolver, parece-nos particularmente relevante ler cuidadosamente Miguéis quando refere: “Então, com os olhos vidrados de amargas lágrimas, através dos quais mal podia entrever o pálido vulto do meu silencioso interlocutor da fila da frente, supliquei que Ela viesse, ligeira, silenciosa, benéfica e repouante, recolher-me nos seus braços de frio e de vermes. Foi nesse instante, posso bem jurá-lo, que transpus resolutamente a invisível fronteira que separa os vivos dos mortos. Encarei o negrume, e avancei para ele com amor e convicção. Os meus olhos secaram quase de repente. Senti-me sereno” (Miguéis 1965, p.43). Vejam-se de perto igualmente as passagens: “A familiaridade com a Morte tira-lhe todo o ‘romance’, e o próprio sofrimento, quando nos vemos a braços com ele, é uma questão pessoal que cada um procura resolver por si, a sós consigo, num *tête-à-tête* que pode parecer trágico a quem o vê de fora, mas é para o doente um jogo empolgante e decisivo. Esta solidão do homem consigo mesmo, com o seu combate e o seu destino, este ensimesmamento ou alheamento do mundo, este (ouso escrevê-lo?) egotismo, é uma das coisas mais pasmosas e, a um tempo, mais consoladoras que a doença nos oferece. Cortam-se as relações com o mundo, e todos os factores da vida que não digam respeito à salvação física são desprezados. Como entramos na vida, na solidão e obstinação dum esforço pessoal, assim lutamos para mantê-la ou afrontar o fim” (*idem*, p.95-6).

19 Não será inútil notar a raridade e a sobriedade com que o autor se refere à morte do irmão. Dentro da obra literária, a história da juventude do seu irmão é narrada (através da personagem

do indivíduo evoca uma série de experiências do passado que provocam uma intensificação da emoção primária (cf. Damásio 2010, p.151-154). Definem-se, deste modo, os contornos do objecto que provoca o estado emocional a que temos vindo a chamar de *sentimento trágico*.

4. Reflexões finais

Para concluir esta abordagem de *Um homem sorri à morte – Com meia cara* à luz de uma potencial dimensão trágica, consideremos ainda as possibilidades de lhe podermos aplicar a noções de piedade e de catarse. A este respeito destes conceitos, Aristóteles (2000, 1452a) salienta reiteradamente que tendemos a sentir compaixão quando vemos acontecer ao outro o que tememos que nos possa acontecer a nós mesmos.^[20] Ora, uma vez que a compaixão implica a percepção da própria vulnerabilidade e a identificação da nossa pessoa com o sofredor, a piedade conduz naturalmente a um sentimento de medo e de receio de que potenciais dores ou sofrimentos futuros se venham abater sobre nós próprios. O entendimento aristotélico do medo mostra igualmente que esses potenciais acontecimentos negativos não só são de grande importância como está fora do nosso alcance preveni-los. Para além disso, e “porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer” (Aristóteles 2000, p.1453a) assistimos à infelicidade do nosso semelhante sabendo que esta lhe é infligida sem culpa própria, ou seja, sem que o sofredor da tragédia tenha cometido uma falta voluntária.^[21]

É justamente deste prisma da identificação, e do reconhecimento da vulnerabilidade humana que podemos partir para a interpretação do seguinte excerto:^[22]

de Santiago) no romance de 1960 *A escola do paraíso*. Ao episódio da sua morte corresponderia o romance inacabado e inédito *Os filhos de Lisboa*.

20 A este respeito, e para um desenvolvimento alargado da filosofia de Aristóteles sobre a piedade, cf. *The fragility of goodness* (Nussbaum 1986, p.421-430) assim como “Aristotle on fear and pity” (Nussbaum 1992, p.133). Veja-se igualmente *Pensar o Trágico* (Serra 2006, p. 97-188).

21 Sobre esta noção leia-se: “But if we should believe, with Aristotle, that being good is not sufficient for *eudaimonia*, for good and praiseworthy living, then pity will be an important and valuable human response. Through pity we recognize and acknowledge the importance of what has been inflicted on another human being similar to us, through no fault of his own” (Nussbaum 1986, p.387).

22 Salvaguardamos aqui a nossa intuição de que podemos sentir piedade e compaixão com seres com os quais não nos identificamos particularmente, ou face a acontecimentos trágicos de que, à partida, estaremos a salvo.

Na fila de camas em frente, um moço pálido fitava-me com tristeza, como se me quisesse dizer ou ouvir alguma coisa. Procurava talvez um olhar de comiseiração? Dizia-me a sua piedade ou solidariedade? Ou tentava fazer-me sentir a identidade dos nossos destinos? Não sei. O certo é que, de o olhar, compreendi que pertencíamos ao mesmo mundo, o mundo dos homens excluídos, condenados; e com a consciência disso, tive o meu primeiro momento de agonia mental, e as lágrimas subiram-me aos olhos. (Miguéis 1965, p.41)

Desta passagem do texto ressalta, em primeiro lugar, um nítido sentimento de compaixão relativamente ao seu silencioso interlocutor. É perante a consciência partilhada de pertencer à natureza daqueles que, arbitrariamente condenados pelo mal, terão a vida encurtada pela doença, que se vai desencadear simultaneamente o sentimento de piedade perante o outro e perante si mesmo. Parece-nos legítimo defender que, da mesma forma que Aquiles se emociona perante Príamo que, vulnerável devido à sua idade avançada, vem suplicar o corpo do seu filho Heitor, lembrando-o da fragilidade do seu próprio pai, assim a personagem migueisiana se emociona com o olhar taciturno do seu companheiro de infortúnio.^[23] Dito isto, resta-nos subscrever que “por isso se apiedou Aquiles, e a sua piedade enche-nos de piedade. E qualquer coisa em nós estremece pela vulnerabilidade deles que é a nossa” (Serra 2006, p.169).

Por ser única e individual, poder-se-ia afirmar que a forma como reagimos emocionalmente a dadas situações define, em grande parte, aquilo a que comumente chamamos identidade. Os avanços trazidos pela neurociência contribuem de forma significativa para enriquecer o nosso olhar sobre as especificidades dos sentimentos de piedade e compaixão. Nesse domínio, os trabalhos mais recentes de António Damásio desmentem a ideia de que as “emoções sociais” (como a piedade e a compaixão) não estariam directamente relacionados com “os mecanismos de regulação vital no mesmo grau das suas correspondentes básicas” (Damásio 2010, p.164). Ou seja, a experiência dessas emoções tem raízes em níveis profundos do cérebro e do corpo, que vão para além de factores sociais e educacionais.

Vimos anteriormente que, de acordo com o que é definido na *Poética*, o sentimento de terror e piedade teria por efeito a purificação dessas emoções (Aristóteles 2000, 1449b, p.28). Sem pretender entrar no debate sobre a interpretação que poderá ser dada ao conceito de *purificação* ou *catarse*, interessa-nos, no entanto, salientar uma intenção claramente pedagógica

23 Referimo-nos naturalmente aos acontecimentos narrados na *Iliada*, canto XXIV. O episódio em questão é lembrado em *Pensar o Trágico* (Serra 2006, p.167-169).

que é inerente a *Um homem sorri à morte – Com meia cara*.^[24] A esse propósito, o autor refere-se no seu prefácio que “não é do autor que aqui se trata”, mas antes do que “na sua experiência pessoal possa ser comum, comunicável, útil até, como exemplo e lição” (Miguéis 1965, p.10). Um pouco mais à frente, reitera a ideia recorrendo desta vez à própria noção de purificação: “E não será também saudável mostrar em que lamas o homem se arrasta ou mergulha por vezes, para delas se erguer e libertar, purificado?” (*idem*, p.11).

À semelhança do que acontece quando relemos – ou, melhor, quando ouvimos cantar – a terrível história de Agamémnon ou de Édipo, e ainda que com níveis de dramaticidade diferentes, são fundamentalmente de compaixão e catarse os sentimentos que experimentamos face a esta narrativa de Miguéis. Salvaguardadas as devidas diferenças de tom e de conteúdo, pressente-se nestes textos uma comum postura do homem face ao conflito trágico e, em última instância, a mesma intencionalidade de *sorrir à morte*.

À luz do trágico, a consciência da vulnerabilidade da nossa existência é posta em cena de uma forma particularmente intensa. Em tempos como o nosso, em que nos sentimos mais lúcidos e mais informados (e porventura mais cínicos e mais sós) do que nunca, a vivência de momentos trágicos como os que marcaram recentemente a actualidade europeia, pareceu ampliada pelo sentimento de que era afinal falsa a nossa lucidez. E assim, acreditando-se preparado para dominar o universo pela sua inteligência, mas incapaz de se compreender e de se dominar a si mesmo, o homem será, ontem como hoje, um perpétuo questionamento.

Referências

- ARISTÓTELES (2000). *Poética*. (6ª edição). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- DAMÁSIO, António (2010). *O livro da consciência – A construção do cérebro consciente*. Lisboa: Temas e Debates.
- DOMENACH, Jean Marie (1967). *Le Retour du Tragique*. Paris: Éditions du Seuil.
- ÉSQUILO (1990). *Oresteia – Agamémnon, Coéforas, Euménides*. (introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério). Lisboa: Edições 70.
- LE GOFF, Jacques (1984). Memória. In *Enciclopédia Einaudi, 1 – Memória-História* (pp.11-48). Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

24 Martha Nussbaum, recorrendo às raízes etimológicas do vocábulo grego, defende o sentido primeiro do termo seria o de ‘cleaning up’ ou ‘clearing up’. Contudo, previne a autora, não poderemos deixar de ter em conta os significados que ao longo dos séculos lhe têm sido atribuídos pela religião ou pela medicina (*cf.* Nussbaum 1992, p.143).

- LOURENÇO, Eduardo (1993). Do Trágico e da Tragédia. In *O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957-1993)* (pp.28-32). Lisboa: Ed. Presença.
- MIGUÉIS, José Rodrigues (1965). *Um homem sorri à morte – Com meia cara*. (2ª edição). Lisboa: Estúdios Cor.
- MORÃO, Paula (2011). José Rodrigues Miguéis: O auto-retrato ‘com meia cara’ – Eu, ‘como se fosse outro’. In *O secreto e o real – Ensaaios sobre literatura portuguesa* (pp.129-141). Lisboa: Campo da Comunicação.
- NUSSBAUM, Martha (1986). *The Fragility of Goodness - Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NUSSBAUM, Martha (1992). Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity. In ANNAS, Julia (ed.), *Oxford Studies in Ancient Philosophy, X* (pp.107-159). Oxford.
- NUSSBAUM, Martha (2001). *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROMILLY, Jacqueline (1970). *La tragédie grecque*. Paris: PUF.
- SERRA, José Pedro (2005). A construção do trágico em Sófocles. In Nascimento, A. (ed.), *Sófocles. XXV centenário do nascimento* (pp.23-35). Actas de Colóquio.
- SERRA, José Pedro (2006). *Pensar o Trágico. Categorias da tragédia grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – FCT.
- SERRA, José Pedro (2007). Agamémnon, En attendant Godot: da heróica palavra trágica ao trágico silêncio do exílio. *Philosophica*, 30, 183-202.

[texto conforme a ortografia antiga]

[recebido em 27 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

MEMÓRIA E EMOÇÃO: ANALOGIAS E TRANSPOSIÇÕES POÉTICAS NA OBRA DE PEDRO NAVA

MEMORY AND EMOTION: ANALOGIES AND POETIC TRANSPOSITIONS IN PEDRO NAVA'S WORK

Maria Alice Ribeiro Gabriel*

rgabriel1935@gmail.com

Este artigo oferece uma leitura do tema da emoção, centrando-se em *Baú de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973) e *Chão de Ferro* (1976), de Pedro Nava. O tópico é analisado a partir do discurso memorialístico do autor, considerado em relação aos estudos de Paul John Eakin e Patrick Colm Hogan, no campo da emoção e da memória. A meta é expor como Nava combina domínios discursivos literariamente moldados pela Estética, História e Psicologia para contar histórias de vida.

Palavras-chave: Pedro Nava, autobiografia, emoção, memória.

This paper offers a reading of the theme of emotion, focusing on Pedro Nava's *Trunk of bones* (1972), *Captive balloon* (1973), and *Iron ground* (1976). The theme is examined with reference to the memorialistic discourse of the author but also considering studies in the field of emotion and memory by Paul John Eakin and Patrick Colm Hogan. The aim is to expose how Nava combines discursive domains that are literarily shaped by Aesthetics, History and Psychology to tell life stories.

Keywords: Pedro Nava, autobiography, emotion, memory.

* Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, João Pessoa, Brasil.

O extenso domínio apreendido pela antropologia histórica explorou os inúmeros caminhos pelos quais crenças, hagiografia, histórias miraculosas, relatos de viagem e narrativas folclóricas estão profundamente envolvidos com a História e a Literatura. No século XX, de forma mais acentuada após os anos setenta, o impacto do campo antropológico na História favoreceu a investigação da cultura popular. Os trabalhos de Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Paul Cohen e Aron Gurevich espelham essa tendência, que inevitavelmente apreenderia o aporte da Memorialística.

Desde a segunda metade do século passado, acentuando-se após o Holocausto, verifica-se o interesse crescente de críticos literários e historiadores pela importância da memória, destacando-se o problema da recepção do testemunho. Paul Ricoeur, em *A Memória, a História, o Esquecimento* (2000), avaliou a intersecção entre os discursos da ficção, da História e da Memorialística. A natureza multidisciplinar do campo da memória permitiu a aproximação entre áreas antes distanciadas da Historiografia e dos estudos literários, a exemplo da neurociência cognitiva, que, por extensão, associou o estudo da memória ao da emoção. No entanto, as propostas mais antigas de discutir o vínculo entre ambas teriam encontrado sua origem na Filosofia e na Literatura.

Ao prestar voz estética à memória, o memorialista narra eventos pretéritos e experiências vividas por meio da consciência histórica, transmitindo à sua descrição as cores da imaginação, mediada pelas artes visuais, cultura local, música, literatura, poesia e tradição popular – labor similar ao do poeta épico e do rapsodo. Mas ao assumir perante o leitor atitude de guia na exploração do passado, ou de mediador entre passado e presente, ele dispõe-se a partilhar com o historiador o problema da verdade.

Conforme Paul John Eakin (1985, p.5-6), o fundamento da noção de verdade autobiográfica modificou-se quando arrojados autobiógrafos do século XX admitiram a proposição de que ficção e processo ficcional são constituintes centrais da verdade de toda vida e mesmo da arte devotada à representação de uma vida. Para esses autobiógrafos, a memória não seria apenas mero e conveniente repositório onde se preserva inalterado o passado, acessível à inspeção do retrospecto em data futura.

Tampouco a autobiografia poderia reconstruir autenticamente e sem mediação o passado historicamente verificável – ideia que expressa o papel do ato autobiográfico, no qual aspectos do passado são moldados pela memória e imaginação, ajustando-se às necessidades da consciência presente. Assim, gradativamente, a autobiografia passou a ser vista como arte da memória e imaginação, sendo estas intimamente complementares no

ato autobiográfico, a ponto de se tornarem indistinguíveis para autobiógrafo e leitor.

Para Richard Freadman (2004, p.126), a tentativa filosófica de se elucidar a noção de verdade enseja todo tipo de complicações epistemológicas e metodológicas. Nessa instância, se o método de pesquisa busca diferenciar conceitualmente ideias aproximadas, a exemplo de verdade e confiança, poderá conceituar verdade como algo inqualificável. Mas se for adotado um enfoque ‘afetivo’ para verdade, ou seja, caso se pretenda apreendê-la de forma empírica, como uma *emoção*, então teria sentido falar em graus de verdade, qualificar verdade e assim por diante. Posto que, do ponto de vista fenomenológico, emoções são geralmente impuras, imperfeitas, o ato de conceituar deveria acomodar e não eliminar essas impurezas.

Entre os dilemas éticos encontrados ao narrar a história de seu pai, Freadman (2004, p.123-127) enfatizou a questão da privacidade, referindo-se aos limites observados pelo biógrafo e autobiógrafo. O projeto biográfico moralmente aceitável compreende, ao mesmo tempo, o ‘patrimônio emocional’ e o código de ética do escritor. Precisam ser respeitados, no contexto, os desejos, deveres e direitos dos envolvidos. No caso de laços familiares ou pessoais, existe o risco de rupturas – se houver um contrato de confiança preexistente. Enquanto discussões filosóficas iniciais sobre confiança tendem a ser contratuais em natureza, a literatura filosófica mais recente sobre o assunto define ‘contrato’ e ‘confiança’ de modo contrastivo – ou ainda, como termos opostos. Nessa acepção, a confiança seria, em essência, sentimento intrinsecamente gratuito, que prescinde de compromissos ou garantias formais.

Em termos de testemunho, ser leal à fonte implicaria fidelidade à sua verdade, apesar da distinção entre acontecido e imaginado, entre fato e ficção consignar-se à interpretação subjetiva da realidade, que interfere, inclusive, na memória – questão observável na obra de Pedro Nava pela tendência de avaliar atribuições e objetos do memorialista, a quem Historiografia e Literatura oferecem ricas fontes de experimentação e pesquisa. Para narrar fatos de “fins de agosto de 18”, em *Chão de ferro*, o autor elegue para epígrafe meditativa uma passagem do julgamento de Cristo:

Disse-Lhe Pilatos: Que é a verdade? (João XVIII-38). É com esta pergunta que entro nesta fase de minhas memórias, fase tão irreal e mágica e adolescente como se tivesse sido inventada e não vivida. Se eu fosse historiador, tudo se resolveria. Se ficcionista, também. A questão é que o memorialista é forma anfíbia dos dois e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora

nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação. E como interpretar? O acontecido, o vivido, o FATO – já que ele, verdadeiro ou falso, visão palpável ou só boato tem importância igual – seja um, seja outro. Porque sua relevância é extrínseca e depende do impacto psicológico que provoca. Essa emoção, desprezível para o historiador, é tudo para o memorialista cujo material criador pode, pois, sair do zero. Mentira? Ilusão? Nada disso – verdade. Minha verdade, diferente de todas as verdades. (Nava, 1976, p.166, ênfase do autor)

Entrevistado por Edmilson Caminha, o memorialista demonstra preocupação com a necessidade de distinguir entre verdade histórica e verossimilhança literária. O motivo da reflexão deve-se ao impacto familiar causado por alguns de seus retratos biográficos:

Eu tenho de escrever o que eu quero escrever – fazer a interpretação à minha maneira, sem compromisso com coisa alguma, inclusive com a verdade pura e simples do relatório. Eu não tenho compromisso com essa verdade: meu compromisso é com a verdade passando um pouco para o terreno do verossímil, da verossimilhança, que essa é mais interessante, porque interpretativa. Acho que o memorialista é um narrador de fatos, um contador de coisas passadas; mas, pela interpretação que pode fazer do tempo, ele entra um pouco na ficção –, não na de invenção, mas na de contar o verossímil, o possível. (Caminha, 1995, p.42)

Em *History and Popular Memory: The Power of History in Moments of Crisis* (2014), Paul Cohen discorreu sobre a inclinação da memória individual e coletiva para ressignificar emocionalmente fatos do passado. Na atualidade, notou Alon Confino (2015, p. 442), o estudo da memória interessar-se-ia não só por fatos pretéritos, mas pelo que se acredita ter sucedido no passado, recordado tanto para apreender êxitos e fracassos, quanto para atribuir sentido ao tempo presente. Tal ideia outorgaria à memória função profilática e reparadora, ilustrada no seguinte excerto de *Baú de ossos*:

Em 1959 voltei ao Ceará para dar um curso na sua Universidade. Fui novamente ver a casa de minha avó. De todos os que eu vira ali em 1919, só estava viva minha tia Alice. (...) Não entrei na casa, morta também, morta e fechada, assombrada, muda, transformada em depósito de madeiras. (...) Povoiei suas salas como faço agora, das sombras que conheci ou de que ouvi contar os casos. Nesse maravilhoso prestígio, todas entram e chegam ali como dantes – vivas, cheias de risos e de falas e de ruídos, tal como quando meu avô e minha avó vinham passar seus alegres serões na casa fraternal e acolhedora. (Nava, 1974, p.45)

A mesma ponderação ressurgiu em tom melancólico no final da obra, citando o capítulo LX de *Dom Casmurro* (1899) para assinalar emoção e memória no processo criativo do escritor: “Já agora creio que não basta que os pregões de rua, como os opúsculos de seminário, encerrem casos, pessoas e sensações: é preciso que a gente os tenha conhecido e padecido no tempo, sem o que tudo é calado e incolor” (Assis, 1978, p.121). A fim de compor o retrato daqueles que partiram, Nava reintegra-os emocionalmente ao passado:

Assim é que eu tinha de recuperar o morto. Não como o pratiquei – enjambando, pulando e passando da parede ao fantasma, num ilogismo onírico, parindo dolorosamente ideia-embrião, ainda não a termo nem pronta para subir ao consciente. Há assim uma memória involuntária que é total e simultânea. Para recuperar o que ela dá, basta ter passado, sentindo a vida; basta ter, como dizia Machado, “padecido no tempo”. (Nava, 1974, p.306)

Para Jonathan Gottschall (2012, p.169, *apud* Cohen, 2014, p.262), memórias pessoais não são precisamente recordações do que aconteceu na verdade, mas reconstruções do que houve e vários detalhes, pouco ou muito significativos, são falíveis. *Baú de ossos* ofereceria, nesse sentido, alusões ao processo criativo-mnemônico, uma ‘chave’ para catalogar e recuperar significados e funções da memória:

A recordação provocada é antes gradual, construída, pode vir na sua verdade ou falsificada pelas substituições dominadas pela nossa censura. É ponto de partida para as analogias e transposições poéticas (...) A essas analogias podem servir ainda certos fragmentos de memória que – como nos sonhos, surgem, somem e remergulam feito coisas dentro de uma fervura de panela. Pedacos ora verdadeiros, ora ocultos por um símbolo. São tudo chaves, as chaves que eu também usei para abrir nossa velha casa e entrar, como nos jamais. Nela, além de meus mortos (...) encontrarei sempre Napoleão Bonaparte, Sancho Pança, Dom Quixote de la Mancha, Genoveva de Brabant (...) Dela tenho recordações pessoais e não as recordações de Proust. Recordações que não posso sacrificar porque o último também as teve. Não as roubei. Como também não roubei o que escrevi muito atrás sobre as analogias do solo desigual da casa de minha avó paterna – oscilante sobre as dunas de Fortaleza – e o da Basílica de São Marcos – ondulante às marolas da laguna de Veneza. (Nava, 1974, p.306)

O processo de ressignificar o passado associaria à imaginação componentes emocionais e sinestésicos. Segundo Harold Bloom (2001, p.45): “A

arte da memória, com seus antecedentes teóricos e suas florações mágicas, é em grande parte uma questão de lugares imaginários, ou de lugares reais transmutados em imagens visuais”.

Patrick Colm Hogan (2011, p.38) atribuiu à Literatura a capacidade – de certo modo única – de transcrever representações imagéticas da experiência emocional. Imagens oníricas, signos direcionados a outras imagens ausentes da consciência, relacionar-se-iam a imagens esculpidas, fotografadas, filmadas, pintadas, bem como a sabores, perfumes, sons e texturas sinestesticamente evocados por associação de ideias – ‘analogias’ que renovam a compreensão do signo icônico e seu referente. Logo, a criação poético-literária não se consignaria apenas ao pensamento racional e à memória material do signo, fixada pela arquitetura, artes plásticas, iconografia ou literatura. Nesta passagem, Nava conjuga as ideias de cor, luz e movimento ao sentido do olfato:

O curso do rio Comprido era serpenteante e suas águas multiformes variavam a cada dia. (...) Mudava de cor. Descia todo luminoso e todo azul – *luzazul* – palíndromo de anil das lavadeiras das nascentes. Doutra feita vinha rubro de sangue, não sei se de tinturarias a montante ou se escorrendo do palácio de Lucrecia Bórgia – cuja história eu ouvira de tio Salles. Comumente era cor de prata, nos rápidos da correnteza e debruava-se de folhas verdes nos remansos onde o lodo tecia sua renda gorda. Cheirava a essa vaza, a ácido, a paul, a comida velha, a vegetal, a podre, a trampa. Dentro do rio, como fantasmas enganchados pelos pés, ondulavam plantas submersas. Seus galhos eram cabeleiras soltas ao vento e moviam-se silenciosamente entre duas águas – no ímpeto e na veemência de um furacão de cinema mudo. (Nava, 1974, p.370)

Sobre o “ilogismo onírico”, “analogias e transposições poéticas” das narrativas do passado, questionou Cohen (2014) se significariam apenas respostas ao que se esperava ter sucedido de fato ou algo mais profundo, aplicável igualmente à arte. Assim, certos eventos tornar-se-iam menos terrificantes em sua desconcertante especificidade se divisados por outros padrões. Desse modo, por sua inerente complexidade estrutural, o discurso memorialístico concederia, sem se esgotar, diferentes apropriações e respostas não só para a Historiografia e crítica literária. Os estudos sobre a memória, quando passam ao domínio da História Cultural mediados pela Literatura, mantém a pluralidade de enfoques própria a seu objeto, na acepção de constructo pessoal e social, mas não podem negligenciar o valor do testemunho, ainda que se rejeite a noção de memória autobiográfica

como essencialmente acurada. Mas se uma reconstituição absolutamente fidedigna do passado permanece inacessível à consciência, as imagens que unem inconsciente e memória suprem com imaginação poética as omissões do testemunho:

[...] as mesmas chaves da memória que serviram ao nosso Machado, a Gérard de Nerval, a Chateaubriand, a Baudelaire, a Proust (...) quem deu forma decisiva e lancinante a esse sistema de recuperação do tempo. Essa retomada, a percepção desse processo de utilização da lembrança (até então inerte como a Bela Adormecida no Bosque do inconsciente) tem algo da violência e da subtileza de uma explosão, mas é justamente o seu contrário, porque concentra por precipitação e suscita crioscopicamente o passado diluído – doravante irrecuperável e incorruptível. (Nava, 1974, p.303)

Recordando o pensamento de António Damásio para correlacionar emoção e memória, Hogan (2008, p.51) destacou a presença de sensibilidades perceptuais inatas em relação às características do ambiente – sons, relações com o espaço e movimentos variados (aqui o ato de movimentar-se, em oposição à ideia de imobilidade). Tais sensibilidades inatas seriam gatilhos emocionais em potencial ou ativariam certos gatilhos emocionais. Sobre a origem desses gatilhos, a hipótese de Damásio (1996, p.131) “[...] é a de que estamos programados para reagir com uma emoção de modo pré-organizado quando certas características dos estímulos, no mundo ou nos nossos corpos, são detectadas individualmente ou em conjunto”. Em *Baú de Ossos*, imagens do passado irrompem da memória ativada por impressões sensoriais, reconstituindo cenas da infância e adolescência que reportam ao sobrado da avó paterna do memorialista, a cearense Ana Cândida Pamplona da Silva Nava (Dona Nanoca):

O térreo, revestido de ladrilhos hexagonais em cerâmica vermelha e esse chão era todo desigual de nível (velha casa construída sobre areias), de modo que ao andar tinha-se uma sensação de solo impreciso onde aqui e ali falhava o pé. Anos depois tive a mesma insegurança em Veneza, caminhando no pavimento de São Marcos – que parece movediço, como se prolongasse a ondulação da laguna. Tive aí estranha impressão. (...) Parado, eu estava em Veneza. Se começava a andar, sentia-me em Fortaleza. Subitamente percebi o que suscitava a associação de ideias bizarra e dissonante. O chão. Era o chão de São Marcos que obrigava a posições que me transmitiam aos ossos e tendões atitudes especiais de equilíbrio que eu tinha executado pela primeira vez na Rua Formosa 86

e que me passavam da medula às camadas conscientes do cérebro, devolvendo-me as primeiras comparações nascidas de um piso aqui elevado, ali deprimido – como superfície de águas ondulando à brisa que subitamente se petrificasse. (Nava, 1974, p.44-5)

Hogan (2010, p.247) enfatizou o efeito de refinada vivacidade sensorial gerado por grandes escritores ao criar obras emocionalmente convincentes: a experiência concreta desencadearia a resposta emocional. Contudo, Hogan assinalou a permanência de uma questão: se a visão neurobiológica sensitiva da emoção admite forte resposta emocional perante situações ficcionais, o que inibiria essa resposta em alguns casos? Considere-se o exemplo concreto de um filme: por que a visão de um leão saltando não leva o espectador a se esconder ou fugir? A referência à habituação tem sido a resposta usual – insuficiente, segundo o autor, para realizar integralmente a conexão entre as limitadas respostas à ficção e à imaginação. Componentes emocionais teriam papel essencial na imaginação de ações. Estimulando a imaginação, a emoção incitaria a agir, mas de forma planejada, não em resposta espontânea à emoção. Por exemplo, imaginar leões em certa parte da savana pressupõe a evitação do local, e não a fuga imediata dos leões imaginados. A situação seria fundamentalmente a mesma com relação à Literatura.

No caso da imaginação, não reagir a perigos imaginados exclui a ideia de habituação, o que é válido também para a ficção. Os fatos da imaginação indicariam a possibilidade de inibição do componente de ação responsivo de um episódio emocional, sem afetar outros componentes emocionais. Hogan (2010, p.248) supôs que esse fenômeno associa-se à localização e organização neurocognitiva de eventos no espaço.

Edwin Webb (1992, p.22) observou que imagens, na sua origem, em um nível simples, podem ser tomadas por representações de impressões sensoriais residuais, tornando-se memórias correspondentes à expressão de um só sentido. Em arranjos mais complexos, podem ajustar dois ou mais sentidos em uma única impressão e dispostas em um nível de organização superior, orientariam o princípio da composição artística.

Entrevistado por Cláudio Aguiar, Paulo Penido, sobrinho de Antonieta Penido da Silva Nava, esposa de Pedro Nava, relata uma experiência deste em suas viagens, sugestiva de como emoções ligadas a um fato passado podem ressurgir involuntariamente, devolvendo sentido às impressões que a censura mental do escritor, consciente ou inconsciente, silenciara ou mantivera em latência:

Ele me disse que a primeira noite que passou como interno no colégio Pedro II foi tão desagradável que pensou em suicidar-se. (...) Eu me lembro de que, quando ele foi ao Oriente, na década de 1950, (...) resolveu ir a um *kibutz*. Ele disse que entrou no *kibutz*, e, entusiasmado, começou a andar lá por dentro. (...) Logo, tinha certa admiração pelo *kibutz* porque era um meio de alcançar o socialismo com liberdade. Ele estava interessado por aquela história, mas disse que de repente, dentro do *kibutz*, sofreu uma distonia e começou a passar mal para burro. A pressão caiu e retirou-se de lá quase carregado. Quando chegou ao hotel, ficou tentando descobrir a causa de tudo aquilo e só então teve a impressão exata de ter sentido a mesma sensação quando estivera como interno no Colégio Pedro II. Nas memórias ele não fala disso. Exalta muito o Pedro II, a qualidade dos professores, a base humanística do ensino, mas na realidade o começo não foi assim. Dizia que o socialismo é uma coisa uniforme. Tem um dormitório em comum, um armário em comum, um banheiro comunitário. Tudo socializado e você não tem uma coisa que seja exclusivamente sua. Então, para um espírito como ele, a experiência do *kibutz* foi realmente um terror. (Penido, 1998, p.35)

Quando se vivenciam, de forma coletiva ou individual, situações ameaçadoras, potencialmente destrutivas e violentas, em termos psicológicos, duas alternativas são possíveis: o esquecimento e a reformulação do fato. Desta última possibilidade depende a assimilação do evento traumático. Em *Bau de ossos*, Nava descreve a “terrível experiência” de sua avó e tio-avô maternos em 1855, na cidade de Sabará. Após assistirem à execução pública de duas escravas, as crianças temporariamente desenvolveram reações de estresse pós-traumático: depressão do sistema imunológico e sintomas de intrusão: pesadelos, memórias recorrentes, hipersensibilidade e ansiedade. A descrição do choque emocional compatibiliza discurso literário, ironia e anamnese:

Aproveitando-se do descuido materno, tio Júlio e minha avó Inhazinha pularam uma janela de trás e meteram-se no meio do povo. E viram. E ouviram. Ela tinha oito anos, ele seis. (...) Seja dito em louvor de minha avó materna e de meu tio Júlio que os dois perderam os sentidos e que só deram acordo de si em casa. Depois foram dias de febre alta, semanas de terrores noturnos até que a carga emocional, como no filme de uma explosão, truçado e passado às avessas, voltasse ao seu estado potencial de simples lembrança, lembrança suscetível de reexplodir e tornar a fazer acontecer tudo que fora testemunhado. (Nava, 1974, p.116-8)

O destino da ‘carga emocional’ que torna ao estado potencial de mera recordação na passagem sobre Júlio e Inhazinha segue trajeto inverso no episódio do *kibutz*. Já neste trecho, Nava faz alusão às memórias conscientemente preservadas pela emoção:

Com que saudade me lembro de Barão de Itapagipe. Cada casa, cada pedra, cada esquina. Contra o delicioso logradouro não funcionou nunca, em mim, o mecanismo *cicatricial* do esquecimento. Como se depositam sais de cálcio nas lesões orgânicas há ainda outro *cálcio* que soterra, aterra e impede as recordações ominosas. No caso, não. Conservo sempre aberta e incicatrizável a lembrança daquele pedaço da Tijuca. As emoções que tive ali... (Nava, 1976, p. 115, ênfase do autor).

O tempo da memória é o passado. Mas o mundo da experiência é imediato, fixado em um presente capaz de validar, contestar e reordenar o passado. A realidade é a experiência investida de significado. Experiência e realidade podem confrontar-se: a influência da realidade estabelecida sobre a experiência presente faz com que esta seja revista, reavaliada e assim, talvez, noções da realidade derivadas da experiência passada sejam modificadas (Webb, 1992, p. 4). Cohen (2014, p. 28) analisou, em diversas culturas, a atualização do significado de experiências recentes para atenuar crises. Ao correlacionar a experiência presente a eventos do passado, a memória de um acontecimento e a atitude quanto ao futuro podem ser redefinidos. Construções míticas da cultura popular e religiosa, assimiladas pela literatura, forneceriam o universo simbólico dessa transformação. Segundo Nava:

[...] o passado e o presente não são coisas estáveis tornadas impenetráveis pela memória que arruma e desarruma as cartas que vai embaralhando. O passado não é ordenado nem imóvel – pode vir em imagens sucessivas, mas sua verdadeira força reside na *simultaneidade* e na *multiplicidade* das visagens que se dispõem, se desarranjam, combinam-se umas às outras e logo se repetem, construindo não um passado mas, vários passados. (...) Vão e vêm segundo as solicitações da *realidade atual* – também fictícia porque sempre em desgaste e capaz de instituir contemporaneidade com o passado, igual à que pode estabelecer com o futuro – tornado de vidro às barreiras do tempo. (Nava, 1977, p. 277-288, ênfase do autor)

A confrontação entre o passado, de algum modo recente, e o presente, afirmou Webb (1992, p.24), é um encontro ativo e contínuo, pelo qual se

busca, nem sempre com êxito, investir de sentido a experiência. Onde o presente reconstitui seu encontro com o passado são geradas histórias – versões do passado vistas sob a perspectiva do presente. Convém notar que o tempo do poema lírico é o presente. Narrativas em prosa e verso adotam o pretérito, pois nelas o sentido de consumação é vital. Poemas líricos celebram o momento, narrativas celebram a sucessão de momentos, de eventos. Semelhante ao historiador, o memorialista procura apreender e entender as vozes dessas narrativas, distinguindo-as de sua própria voz.

A memorialística de Pedro Nava não se constitui somente pelo discurso autobiográfico, de multiforme elaboração, com pertinentes análises psicológicas e interpretações dos fatos e perfis humanos delineados. Certamente, esse discurso outorga ao memorialista um contundente veículo para exercitar sua criatividade, aproximando-o do ficcionista. Se o discurso do historiador confere às situações narradas o tom de realismo, o discurso semanticamente enriquecido esparge a semente da dúvida sobre a fidelidade da memória em relação ao passado objetivo. Assim no ensaio autobiográfico, “A portrait of the artist” (1904), James Joyce defendeu a fluidez dos perfis retratados, os quais seriam antes ‘a curva de uma emoção’ que um documento de identificação. O discurso que esboça retratos da emoção humana, pelo tom confessional intrínseco de um hábil narrador, converte-se em potente instrumento de valor poético ou retórico, mesmo aspirando à equidade do cronista histórico. Em *Balão cativo*, Nava faz uma digressão sobre a dificuldade do memorialista em estabelecer um equilíbrio entre o discurso racionalista do historiador e o do retor em busca de empatia:

Quem escreve é para ser lido. (...) Mas sejamos sinceros acrescentando que muito do que escrevemos é para ser lido por nós mesmos. Não há ninguém, por mais pintado que seja, que não goste de lambar a própria cria. Por isso, é que não me incomodo quando me acham chato nas genealogias e que provavelmente vão me pôr de prolixo quando cito inteiros os nomes palmariais que eu poderia reduzir a dois ou até a uma inicial, ponto e sobrenome. Desculpem! É que nessa hora estou escrevendo para mim... (Nava, 1977, p.270)

O processo de investigação do memorialista e a compilação de fontes orais é motivo suficiente para gerar polêmica quanto à veracidade do testemunho, mesmo que respaldado por fontes documentais. Uma vez posta em marcha a ‘carga emocional’ de uma lembrança, fantasmas e sombras podem transformar-se em realidades tangíveis. Nesse âmbito, o discurso memorialístico é tocado por um problema ético inerente ao discurso biográfico:

a imprecisão da memória, indissociável de sua parcialidade emocional – mesmo suas reticências, como as lacunas de um processo de investigação tendencioso – é capaz de enaltecer, forjar ou macular reputações para a posteridade. O problema torna-se mais complexo quando se observa que o discurso autobiográfico de Nava reúne diversas vozes narrativas: o contador de histórias, o erudito, o genealogista, o médico estudioso da natureza humana, o memorialista e a testemunha precoce:

Eu tinha seis para sete anos, mas nascera com o dom de observar e guardar. Como adulto, bastante tenho desculpado as bordoadas e safanões que tenho levado e vou levando. Às vezes reajo e ataco também. De outras, não, por nojo das canalhices e dos canalhas, por “tédio à controvérsia...” Vou perdoando, vou. Já os agravos feitos ao menino desarmado que eu fui... (Nava, 1974, p.287)

A questão da natureza e caráter ontológico da memória desenvolve-se em paralelo ao discurso autobiográfico – um entre os muitos meios de que dispõe o autor para discorrer sobre o passado. Cronista, ensaísta e narrador extraordinário, pela variedade estilística de sua prosa, Nava transmite ao leitor, de modo único, imagens e fatos do passado que sem o testemunho de quem “os tenha conhecido e padecido no tempo” (Assis *apud* Nava, 1974, p.306) permaneceriam inacessíveis. A tentativa de reconstituir mnemonicamente aromas, canções, costumes, histórias, lugares, objetos, obras, paisagens, retratos, sabores, sensações e até mesmo texturas estende-se não apenas ao conteúdo da memória, mas à forma como ela decifra impressões sensoriais ao armazenar imagens, redimensionando-as em seus aspectos emocional, estético, poético e simbólico.

Referências

- ASSIS, M. (1978). *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural.
- BLOOM, H. (2001). *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- CAMINHA, E. (1995). *Palavra de escritor* (2ª ed.). Brasília: Editora Thesaurus.
- COHEN, P. A. (2014). *History and Popular Memory: The Power of Story in Moments of Crisis* (1st ed.). New York: Columbia University Press.
- CONFINO, A. (2015). Paul A. Cohen. History and Popular Memory: The Power of Story in Moments of Crisis. *The American Historical Review*, 120(4), 1442-1443. Oxford: Oxford University Press.

- DAMÁSIO, A. (1996). *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras.
- EAKIN, P. J. (1985). *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- FREADMAN, R. (2004). Decent and Indecent: Writing My Father's Life. In P. J. Eakin (Ed.), *The Ethics of Life Writing* (pp. 121-46). Ithaca and London: Cornell University Press.
- HOGAN, P. C. (2008). Stories, Wars, and Emotions: The Absoluteness of Narrative Beginnings. In B. Richardson (Ed.), *Narrative Beginnings: Theories and Practices* (pp. 44-62). Lincoln: University of Nebraska Press.
- HOGAN, P. C. (2010). On Being Moved: Cognition and Emotion in Literature and Film. In L. Zunshine (Ed.), *Introduction to Cognitive Cultural Studies* (pp. 237-56). Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- HOGAN, P. C. (2011). *What Literature Teaches Us About Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NAVA, P. (1974). *Baú de ossos* (3ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- NAVA, P. (1977). *Balão cativo* (3ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- NAVA, P. (1976). *Chão de ferro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- PENIDO, P. (1998). Pedro Nava e O Bicho Urucutum. Entrevista de Paulo Penido a Cláudio Aguiar. In: P. Nava Pedro & P. Penido. *Pedro Nava: O Bicho Urucutum* (pp. 15-48). São Paulo: Ateliê Editorial/ Editora Giordano.
- WEBB, E. (1992). *Literature in Education: Encounter and Experience*. London, New York, Philadelphia: The Falmer Press.

[recebido em 3 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

ECOS DE A COSTA DOS MURMÚRIOS EM A NOITE DAS MULHERES CANTORAS, DE LÍDIA JORGE: ESQUECIMENTO, MEMÓRIA E PARÁBOLAS SOCIAIS

ECHOES OF A COSTA DOS MURMÚRIOS IN A NOITE DAS MULHERES CANTORAS, BY LÍDIA JORGE: FORGETFULNESS, MEMORY AND SOCIAL PARABLES.

Leonor Simas-Almeida*

Leonor_Goncalves_Simas-Almeida@Brown.edu

O propósito deste ensaio é basicamente estabelecer paralelismos possíveis ou, se quisermos, relações de contiguidade entre dois romances de Lídia Jorge separados por várias décadas: *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 1998) e *A Noite das Mulheres Cantoras* (Jorge, 2011). Procuo demonstrar como ambos podem ser lidos como parábolas sociais — sobre temáticas bem diferenciadas — construídas sobre o binómio esquecimento / memória. A nível especificamente estrutural, os dois romances incluem cada um narrativas breves, representando o impulso de esquecer ou ocultar, seguidas de narrativas longas, cujo principal objetivo é lembrar ou desmascarar o que antes se escondera.

Palavras-chave: memória, engajamento emocional, colonialismo, racismo, sexismo.

The main goal of this paper is to establish parallels or, as it were, some form of continuity between two novels by Lídia Jorge that are several decades apart: *A Costa dos Murmúrios* (1988) and *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011). It is argued that both novels can be read as social parables – their very different subjects notwithstanding

* Department of Portuguese and Brazilian Studies, Brown University, Providence, USA.

Parafrazeando a máxima socrática segundo a qual uma vida não examinada não merece ser vivida, Paul Ricoeur (1986) afirma que “/a/ life is no more than a biological phenomenon as long as it is not interpreted” (p.127), adiantando ainda: “life cannot be understood other than through stories we tell about it, then we are led to say that a life examined in the sense borrowed from Socrates is a life narrated.” (p.130).

– built on the dichotomy oblivion / memory. Structurally, in particular, each novel includes a brief narrative representing the impulse to forget or to hide, which is followed by a long tale apparently destined to unveil and force recall of everything that, before, had been meant to be obliterated.

Keywords: memory, emotional engagement, colonialism, racism, sexism.



No romance de Lídia Jorge, *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011), logo de início nos deparamos com a temática do esquecimento como “lei que nos rege”, embora imediatamente a seguir nos seja lembrado que, “[n]o entanto, essa não é a única lei que nos rege” (Jorge, 2011, p.9). Não o é, de facto, por coexistir com o seu oposto: a inescapabilidade humana relativamente ao passado e à necessidade de se recorrer à memória a fim de o narrar e incorporar no presente para assim se fazer sentido da existência. Esse tópico, obviamente entre muitos outros de equiparável relevância, é ao longo de mais de 300 páginas sobejamente ilustrado por intermédio da história da formação, entre 1987 e 1988, de uma banda musical de cinco mulheres, quatro das quais se reencontram vinte e um anos mais tarde num concurso estival realizado no cineteatro *Tivoli* em Lisboa.

A narrativa ocupa-se, por conseguinte, de dois momentos separados por um interregno de duas décadas, permitindo a revisitação crítica do primeiro por uma personagem narradora que pôde entretanto adquirir a maturidade esperada numa mulher de cerca de quarenta anos.^[1] Esse tipo de tempo do discurso, ou seja, de modo de estruturar o tempo da narração é, como se sabe, comum a outro romance da autora, o muito justamente celebrizado *A Costa dos Murmúrios*, publicado pela primeira vez em 1988 – por curiosa coincidência com a maior parte do tempo diegético de *A Noite das*

1 Pode mesmo dizer-se que neste romance, tal como em *A Costa dos Murmúrios*, se concretiza, até certo ponto, uma estrutura interna comparável à do Bildungsroman, na medida em que em ambos os casos ocorre um processo de perda de inocência, e consequente amadurecimento das suas protagonistas, em grande parte por efeito duma experiência marcante vivida na juventude. A propósito de *A Noite das Mulheres Cantoras*, também Carlos Reis (2011) refere a sua sintonização “com a lógica de um conhecido e consequente subgénero do romance europeu, o Bildungsroman. Nele, mudança, amadurecimento e indagação são sentidos estruturantes de certa forma projetados sobre todo o relato em que a pessoa humana está, como usualmente acontece, no centro dos acontecimentos.”

Mulheres Cantoras. Aliás, a história do passado contada neste último livro mais ou menos coincide também com o presente da história narrada do primeiro. Dito doutro modo, em *A Costa* está-se nos anos oitenta e recua-se vinte anos para evocar o período da guerra pela independência das colónias portuguesas de África (no caso específico, Moçambique), enquanto em *A Noite* se faz a ponte entre o final do primeiro decénio do século XXI (sendo 2009 a data registada após concluídos cada um de dois relatos justapostos) e os últimos anos de oitenta, portanto mais de uma década após o desmoroamento final do chamado império colonial português.^[2] Ressalve-se que este modo de localização cronológica, tomando como balizas factos históricos determinantes, se justifica porquanto, nas palavras de Solange de Matos, a narradora do último dos dois romances, “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo” (Jorge, 2011, p.9). Com efeito, e como adiante se pretende demonstrar, se esquecimento e memória constituem dois vetores fundamentais nas duas narrativas, não o será menos o binómio indivíduo/grupo, visto se partir da experiência privada para a construção do que já foi apelidado de parábola social. Tratar-se-á, portanto, de aqui identificar e descrever mecanismos narrativos recorrentes e comuns a ambas as obras, capazes de suscitar o envolvimento cognitivo e emotivo dos leitores em questões cruciais da sociedade sua contemporânea. Sem esquecer, claro, que no caso de *A Costa*, a temática fundamental é a guerra dita colonial e os traumas que engendrou, incluindo o seu necessário registo no imaginário coletivo, enquanto *A Noite* se ocupa principalmente do fascínio da sociedade dos nossos dias pela cultura do espetáculo, pelas celebridades e o seu poder mediático, bem como pela gratificação imediata por formas de narcisismo e egotismo desenfreados. Nos dois romances, porém, questões relativas a colonialismo, racismo, sexismo e sexualidades surgem também entroncadas no eixo temático central de cada um – e isso, em termos de conteúdo, constitui um significativo aspeto comum a ambas as obras.

A nível formal, e no que especificamente respeita ao tópico do esquecimento *versus* memória, os dois textos partilham uma estratégia discursiva que compõe boa parte da sua intrínseca ironia: a insistência da voz narrativa na inutilidade de se tentar reconstruir o passado, sempre anulada pela não menos insistente evocação dele. Trata-se de um formato retórico, que apetece apelidar de *paraprosdokiano*, muito eficaz em termos de se manter

2 O romance aqui analisado em mais profundidade é o mais recente dos dois, mas recorro ao estabelecimento de alguns paralelos entre ele e *A Costa dos Murmúrios* (do qual já me ocupei, *vd.* Simas-Almeida, 2010) que me parecem relevantes para a leitura que proponho de *A Noite das Mulheres Cantoras*.

aplicados ao texto a atenção e o engajamento emocional do leitor, constantemente surpreendido por tão deliberada e ostensiva contradição.^[3] Poderá mesmo dizer-se que a justaposição de relatos – “Os Gafanhotos” e a narrativa de Eva Lopo, no caso de *Costa*, “O conto de Solange” e a narrativa posterior em vinte capítulos e um epílogo no caso de *Noite* – se inscreve nesse processo retórico, largamente contribuindo para acentuar o paradoxo aparente de se afirmar a irrelevância de lembrar, enquanto ao mesmo tempo se enfatiza a impossibilidade ou o erro de esquecer.

Eva e Solange, longamente desafiando recordações de acontecimentos passados vinte anos antes, e contrapondo-as às versões oferecidas, repetidamente, pelo narrador de *Os Gafanhotos* e por Gisela no *Conto de Solange*,^[4] com frequência declaram, ou pelo menos sugerem em algumas ocasiões, não merecer a pena o esforço de voltar atrás, uma vez que “tudo, mesmo que sejam as armas e os feitos do poder pelo poder, tudo um dia será esquecido” (Jorge, 2011, p.316), segundo reitera Solange no epílogo da segunda narrativa, da mesma forma que Eva pondera “que uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo” (Jorge, 1988, p.42), acrescentando: “o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixado a meio dum prato” (*ibidem*). *A Costa dos Murmúrios* termina, aliás, com a seguinte advertência:

não prolongue, não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objetos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio do apagamento. (Jorge, 1988, p.259)

Mas essa conclusiva afirmação de Eva é acompanhada do seu riso – trocista e cético como o leitor não pode nesse momento duvidar que o seja – e acompanhada também dum gesto de significado explícito: “[d]evolvendo, anulando *Os Gafanhotos*” (*ibidem*; ênfase aduzida), por outras palavras, sobrepondo a sua à memória de outrem. Também Solange de Matos procede de modo idêntico, protestando ser preferível a versão de Gisela, sem

3 Paraprosdokian é a figura de estilo definível como construção verbal em que a última parte duma frase ou duma expressão contradiz o que foi dito na primeira, surpreendendo o leitor ou o ouvinte, assim forçado a rever e reinterpretar o sentido da primeira parte. Um exemplo deste processo retórico pode ser a célebre frase de Churchill, “he is a modest man – who has much to be modest about.”

Na escrita de Lídia Jorge é recorrente o uso dum tipo de ironia a tender claramente para o que aqui se convencionou designar por modo ‘paraprosdokiano’.

4 Para facilitar a leitura, grifaremos daqui em diante os títulos das duas narrativas inseridas nos respetivos romances.

todavia renunciar à sua própria: “E se aquela narrativa se adaptava perfeitamente ao que era necessário, para que íamos desencantar do fundo do esquecimento a *versão verdadeira*? Invocando os *factos tal como haviam decorrido*” (Jorge, 2011, p.24; ênfase aduzida) – declara ela, embora vá sublinhar mais adiante: “Em vez de permanecer no interior daquela bela lembrança, /.../ regresso às insignificâncias do passado e nelas me prendo” (Jorge, 2011, p.30). E a esse passado continuará regressando, precisamente evocando por mais três centenas de páginas, “os factos tal como haviam decorrido”, impondo a sua “versão verdadeira”, em suma, revelando a significação da primeira alegada insignificância do passado.

A compor a ironia implícita nesta opção, tanto Eva quanto Solange repetem à saciedade que as versões dos outros não só não mentem como contêm em si a mais perfeita das harmonias. “Era um relato encantador, onde tudo foi tão verdade” (Jorge, 2011, p.29), “um relato completo /.../ na sua urdidura perfeita” (*idem*, p.103) – são apenas dois dos comentários, afinados pelo mesmo diapasão, que Solange prodigaliza referindo-se à narrativa de Gisela, da mesma forma que Eva Lopo se não cansa de aludir a *Os Gafanhotos* como “relato encantador onde tudo é exato e verdadeiro” (Jorge, 1988, p.41), tal como se não cansa de repetir que prefere esse conto “onde a harmonia rescende” (*idem*, p.73). Não obstante isso, ambas fazem questão de salientar a total incompatibilidade desses relatos ‘perfeitos’ com a realidade plena de imperfeição que elas mesmas viveram: “Gisela não mentia, o relato de Gisela era uma outra verdade” (Jorge, 2011, p.24), ou ainda: “n’*Os Gafanhotos* só a verdade interessa [...] A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para lugar nenhum” (Jorge, 1988, p.85).

Infere-se então que as histórias condensadas que abrem cada romance representam uma ‘verdade’ autónoma ou autorreferencial e teleológica, desligada do ‘real’ das personagens narradoras, as quais, por isso, se ocupam a desmontá-la e a refutá-la impiedosamente noutras bem mais longas narrativas, onde se realça o que as primeiras contêm de idealizado e efabulativo, pela denúncia da artificialidade da sua coesão interna em profundo contraste com a fragmentação, a imperfeição e a dimensão trágica das experiências alegadamente vividas por elas mesmas: “Mas em vez de me ficar por esse aconchego próximo e sedutor, carregado de coerência, *a imperfeição da vida, tal como ela foi*, levanta-se sem ruído e vem ter comigo” (Jorge, 2011, p.169; ênfase acrescentada) – diz Solange, reclamando para si a autoridade de contar a vida “tal como ela foi” em lugar de

se circunscrever ao “aconchego sedutor” proposto por Gisela. Também Eva reivindica a mesma autoridade quando por exemplo declara ao autor d’*Os Gafanhotos*: “o que pretendeu clarificar clarifica e o que pretendeu esconder ficou imerso” (Jorge, 1988, p.41). Este sendo o seu primeiro comentário após a leitura, dita cuidadosa, das páginas escritas pelo seu interlocutor, cerca de quarenta, às quais vai contrapor mais de duzentas, depois de nos ter implicitamente comunicado a certeza de ela saber o que “ficou imerso” bem como a expectativa de que, a partir deste ponto e por seu intermédio, o acesso a esse conhecimento íntimo nos será facultado.

Com efeito, Eva Lopo irá doravante cumprir a sua implícita promessa de clarificar o mistério que o autor d’*Os Gafanhotos* deixara por desvendar. Quer dizer, embora sempre proclamando grande apreço pela perfeição desse conto introdutório (“Prefere a harmonia. Eu também, é por isso que tanto estimo a paz que se respira na noite d’*Os Gafanhotos*.” Jorge, 1988, p.69), pouco a pouco irá retirando as camadas protetoras de tudo o que julga necessário desocultar, a fim de penetrar no “âmago dessa pequena recordação” (*idem*, p.41), cujo sentido se mantivera “tão inviolável quanto o é, por exemplo, a razão profunda do pêssego” (*ibidem*), onde “como em qualquer outro corpo, tudo converge para um caroço inquebrável /.../ que não se vê nem se acha na implosão dos frutos” (*ibidem*). Especificando, irá introduzir-se (-nos) na consciência das personagens e trazer à superfície os dramas que, mesmo quando privados, intrinsecamente se relacionam com a tragédia coletiva da guerra então chamada colonial.

N’*A Noite das Mulheres Cantoras* igualmente se procederá ao progressivo desvelar do cerne invisível duma lembrança alheia – a recordação que Gisela partilha com a audiência do Tivoli durante o que Solange recorrentemente apelida de “Noite Perfeita” – numa bem mais ampla narrativa que irá preencher as lacunas do relato precedente onde deliberadamente tanto se omitira, “até a realidade se transformar numa superfície lisa, parecida com uma folha em branco” (Jorge, 2011, p.226).

Assinale-se, uma vez mais, que Solange e Eva se tomam como narradoras confiáveis, enquanto investidas da autoridade que lhes confere o conhecimento em primeira mão das experiências relatadas, além da consciência crítica obtida ao longo dos vinte anos decorridos entre o presente e a vivência passada. Disso derivam as suas narrativas fragmentadas, remetendo por simetria ou homologia para a complexa fragmentação do real, em pleno contraste com a linearidade e o acabamento perfeitos dos “relatos encantadores” que lhes servem de contraponto.

Em “Noite Perfeita” (título do capítulo de abertura que consiste no *Conto de Solange*) Gisela, cognominada a maestrina, traz a público a história da formação da sua banda de cinco mulheres, escamoteando alguns dados e falsificando ou mitificando outros. Vale a pena fazer notar que, ao contrário de *A Costa dos Murmúrios*, onde só na narrativa de Eva Lopo se evidenciam as omissões e fabricações de *Os Gafanhotos*, em *A Noite das Mulheres Cantoras* o leitor é alertado já no conto inicial para as mistificações criadas por Gisela. Fácil se torna explicar essa discrepância se tivermos em conta que, no caso do primeiro romance, o narrador d’*Os Gafanhotos*, focalizando externamente personagens e circunstâncias, não passa de entidade anónima, onisciente e não participante, enquanto no último romance é a própria Solange quem faz acompanhar o relato da maestrina (inserido em *mise en abyme* no *Conto de Solange*) de comentários irónicos que realçam a forma engenhosa como Gisela Batista manipula as reações dos espectadores ao espetáculo por ela montada para entretenimento deles e promoção de si mesma.

Claro que em ambos os livros os esclarecimentos e a recomposição dos factos só ocorrem nas narrativas posteriores, mas não deixa de ser importante salientar o quanto a nossa resposta ao testemunho de Gisela é desde cedo, logo na primeira narrativa, condicionada dissonantemente – o que terá um significativo impacto na nossa potencial adesão ao sistema de valores morais veiculado pelo texto no seu todo.^[5]

Já se aludiu ao facto de *O Conto de Solange* se ocupar estritamente do espetáculo no Teatro Tivoli durante uma noite de 2009, enquanto na subsequente narrativa Solange apresenta uma “versão alargada” (Jorge, 2011, p.9), recuando vinte e um anos para contar em pormenor os antecedentes e os efeitos dessa noite recente. Não é despiciendo o simbolismo da chamada “noite perfeita”, encapsulando referências à cultura do simulacro e de gratificação instantânea que, segundo Solange, predomina no presente (início do séc. XXI) mas tem raízes mais antigas, “quando o império minuto mal se desenhava, no final dos anos oitenta” (*idem*, p.15).^[6]

5 A esse sistema interno de valores a cuja adesão o leitor é em certa medida condicionado pela simpatia ou pela antipatia que as personagens lhe inspiram e que, por outro lado, é determinado por essas mesmas simpatias e/ou antipatias, Murray Smith atribui a designação de “co-text”, assim definido: “The co-text is the set of values, beliefs, and so forth which form the backdrop to the events of the narrative – the context within the text as it were.” (Smith, 1995, p.194).

6 Valerá a pena chamar a atenção para o facto de os contos introdutórios de ambos os romances em foco concentrarem múltiplos significados nos acontecimentos duma só noite. N’*Os Gafanhotos* trata-se da noite que se segue à boda nupcial onde têm lugar dois eventos fundamentais, o aparecimento de cadáveres de negros no mar e o de nuvens de gafanhotos no céu.

Presumindo-se, que as respostas afetivas/cognitivas do leitor às premissas ideológicas codificadas num texto são, até certo ponto, determinadas por estratégias discursivas específicas, observe-se exemplos de mecanismos suscetíveis de viabilizar a adesão do leitor às propostas de carácter ético, explícitas ou implícitas nestes romances. Em *A Costa* e *A Noite*, um desses mecanismos consiste na relação de distanciamento ou de proximidade criada entre leitor e personagens, em particular as personagens centrais que, nos casos vertentes, são respetivamente Gisela e Solange. À consciência desta última temos acesso direto ou, melhor dizendo, apenas mediado pelo seu próprio discurso, já que é dela a voz narrativa única – o que, por inerência, a coloca numa posição privilegiada em termos do grau de intimidade que ao longo de centenas de páginas vamos com ela estabelecendo. Note-se que no caso de Gisela, em contrapartida, as suas falas nunca nos são diretamente dirigidas, e mesmo a sua versão dos factos na “noite perfeita” passa pelo filtro da consciência de Solange. Por isso, essa versão se insere em *O Conto de Solange* em vez do Conto de Gisela e, também por isso, surge eivada de referências irónicas e juízos negativos que o leitor não pode deixar de registar. O conhecimento que esta primeira narrativa nos oferece de Gisela, embora pareça à primeira vista escasso, não será contradito mas antes fundamentado e completado na narrativa seguinte. E a caracterização inicial da personagem propicia desde logo uma larga dose de reserva crítica em relação a ela. A narradora, usando de ironia, atrás referida como paradoskiana, faz-lhe elogios precedidos ou seguidos de críticas negativas – induzindo o leitor a prestar atenção a contradições óbvias e a tirar delas as suas próprias ilações. Quando se conclui a leitura do capítulo “Noite Perfeita” (designado no fim como “O Conto de Solange”), Gisela Batista dificilmente terá inspirado simpatia. Como dificilmente terão sido tomadas ao pé da letra as repetidas manifestações da admiração de Solange pelo seu talento. Do que não nos fica dúvida é de como ela “sabia movimentar-se no território do império minuto” (Jorge, 2011, p.22), porque sabia manipular o público usando de grande habilidade nas suas estratégias de sedução.

Estratégias que passam pela fabricação de factos: “*a maestrina* acenou para as câmaras, dirigindo-se a Madalena Micaia [...] eu sabia que Madalena Micaia não estaria à superfície da terra [...] por que razão teria Gisela Batista enveredado por semelhante enredo?” (*ibidem*) – fabricação

N^o *A Noite Perfeita* condensam-se significados que permitem narrar não só o momento presente mas todo o conjunto das ocorrências que a ele conduziram. Essas noites constituem portanto pontos de partida fulcrais para as duas narrativas, além de evocarem uma imagem de trevas que será necessário penetrar ou desvelar para ser esclarecido tudo quanto carece de iluminação.

que provoca a indignação das suas antigas companheiras de banda, como Nani Alcides: “E se saltássemos para cima do palco, e se disséssemos a verdade? Se contássemos como tudo se passou? Se acabássemos de uma vez para sempre com esta hipocrisia?” (*idem*, p.23). Nenhuma o faz, porém. A irónica racionalização de Solange sendo que “Gisela não mentia, o passado é que era imperfeito” (*idem*, p.24).

O efeito produzido é, repita-se, a consolidação da nossa desconfiança de Gisela, a par com o desejo de conhecermos esse “passado imperfeito.” Assim atiçada a curiosidade do leitor, ficam também lançadas as suas primeiras impressões sobre a *maestrina*, epíteto que lhe é enfática e repetidamente atribuído. Percebemos bem cedo o que a segunda sequência narrativa tornará progressivamente mais óbvio: Gisela é a *maestrina* porque, dotada de ambição desmedida, lhe coube o papel de condutora do grupo das “mulheres cantoras”, desde a sua fundação. A reiterar a sua imagem de indiscutível líder, temos ainda o triunfo que obtém na “noite perfeita”, quando a sua cuidadosamente orquestrada atuação lhe vale o aplauso arrebatado do público e a vitória indiscutível sobre quatro outras concorrentes (note-se a simetria numérica com o conjunto musical de cinco mulheres, criado em 1988) no concurso estival do Tivoli. Observe-se nos seus vários trâmites a criação de ‘uma outra verdade’ para consumo da audiência do cineteatro. Em primeiro lugar, Gisela reinventa a formação do grupo, vinte anos antes, como uma espécie de chamamento místico:

a maestrina descreveu-nos [...] cinco raparigas magníficas /.../ atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som dum piano /.../ fora o seu teclado que nos havia chamado, uma a uma /.../ a última vocalista a chegar /.../ dizendo – ‘Aqui estamos nós. Eu vim caminhando por cima do Oceano...’ (Jorge, 2011, p.17)

As cinco mulheres cantoras, como acrescentará pouco depois a narradora Solange, são pois “[a]presentadas como descendentes dos pedaços de um velho império perdido que ainda fazia doer por aqui e por ali” (*ibidem*), e tornadas parte de “uma história de transcendência, tão intrusa e tão bem contada” (*ibidem*) que as palmas da plateia enchem a sala, conforme pretendia a criadora dessa história, na sua ânsia de assumir todo o poder do “império minuto”.

Na ‘versão alargada’, Solange irá sistematicamente rebater esta ‘verdade’ alternativa, descrevendo em pormenor a intervenção de Gisela na

formação da banda. E em torno desse tópico serão abordados outros de indiscutível relevância, diretamente relacionados com o ‘velho império perdido’, como o colonialismo e a descolonização. Por outras palavras, em “Noite perfeita” o leitor é confrontado com uma efabulação exclusivamente destinada a produzir o triunfo da sua autora junto dum público que, supostamente, alberga ainda alguma má consciência e alguma dor relativas ao colonialismo português – sendo essas emoções exploradas em benefício de quem conta a história. Nos restantes vinte capítulos e um epílogo, em contrapartida, as recordações de Solange trazem à superfície dores verossímeis de colonos e colonizados, testemunhos de um sofrimento humano completamente plausível, no período histórico autêntico do fim do império. Trata-se de memórias impossíveis de rasurar porque passaram a fazer parte da identidade dos seus portadores, permitindo a quem lê imaginar a sua extrapolação para a memória coletiva. A sua intensidade é expressa em “quadros fixos” (Jorge, 2011, p.79), imagens visuais de incomensurável poder evocativo como, entre outros exemplos possíveis, a do pai de Solange de catana erguida, disposto a cortar as mãos do jovem negro agarrado ao taipal do camião de caixa aberta onde a família, em fuga do Gurué, viajava pela rota de Joanesburgo.^[7] Solange tinha nesse tempo seis anos apenas, mas a propósito dessa imagem, muitas vezes recorrente no texto, afirma:

nada sei concluir sobre esta circunstância a não ser que ela se incorporou no meu corpo, que ficou atada a ele, presa por nervos e ligamentos, como uma perna, um braço, um órgão. Levei-a comigo quando fui para a escola e depois para a universidade /.../ viajou com a minha pessoa por onde quer que eu fosse e ali estava comigo. (Jorge, 2011, p.52)

O leitor dificilmente deixará de ser tocado pela força dramática da imagem que Solange afirma ser uma das que carrega ao ombro enquanto caminha pela vida fora. Tanto mais que, como se referiu antes, ela ocorre repetidas vezes ao longo do romance.^[8]

7 Também este aspeto convida a estabelecer-se um possível paralelo com *A Costa dos Murmúrios*, onde “quadros fixos” são antes designados por “cenas vivas” mas remetem para um equiparável grau de impacto emocional, tanto sobre narradores e personagens como sobre o leitor. Relativamente às “cenas vivas” em *A Costa*, veja-se Simas-Almeida (2010, p.158).

8 Como declara Anne Whitehead em *Trauma Fiction*, a propósito de técnicas utilizadas na representação em ficção literária de experiências traumáticas: “Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms [...] so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterized by repetition and indirection” (3). Como noutro passo afirma a mesma autora, a repetição “suggests

Após a fantasia do piano mágico “noite e dia, a convocar cinco raparigas dispersas pela terra [...] a uni-las, atraídas por uma ária interminável, executada por mão invisível...” (Jorge, 2011, p.18), Gisela, prosseguindo o seu trajeto pelo “reino do efêmero”, o dito “território do império minuto”, vem, surpreendentemente, denunciar uma mentira, escondida durante vinte e um anos, ao declarar que Solange de Matos fora a autora de todas as letras do único disco do grupo. A verdade está sendo reposta, e reparada a injustiça de que Solange fora vítima. Esta, no entanto, reage de forma complexa e confusa: “esse segredo das nossas vidas [...] rendeu um minuto de epifania (*idem*, p.19) [...] Um dos passos íntimos da minha vida acabava de ser exposto em público, sem apresentação de causa nem de consequência [...] sentia-me assaltada” (*idem*, p.20). Esclarecimentos sobre as razões de tal segredo, por tanto tempo guardado, bem como sobre a reação de Solange, só os obteremos muito mais tarde na segunda narrativa. Não de, porém, revelar-se assaz significativos tanto para reforçar o retrato de Gisela como alguém capaz de vitimizar os outros para satisfação do narcisismo que a consome, quanto para ilustrar o tópico do sexismo, outro dos temas abordados no texto. Com efeito, somos a dada altura informados de que, usando da sua típica eloquência, bem como manipulando emocionalmente Solange, Gisela convencera esta última a assinar apenas três das letras das canções, e a falsamente atribuir as restantes dez a autores fictícios do sexo masculino. Isso só porque “não acreditava que se confiasse na capacidade das mulheres [...] não iria arriscar. Cinco mulheres no palco, um exército de homens por detrás e que essa proporção ficasse bem vincada” (*idem*, p. 210) – este sendo apenas um entre os vários exemplos de sexismo neste romance, onde também se incluem situações de violência doméstica a que o leitor não deixará de prestar atenção.

Não fica ainda por aí a encenação preparada por Gisela no intuito de impressionar a seu favor a plateia da “noite perfeita”. Um dos momentos altos no palco do Tivoli foi aquele em que se fez ouvir a voz gravada de Madalena Micaia, “a voz verdadeiramente poderosa”, a “mais grave” do grupo (*idem*, p.21), e Gisela Batista teve de justificar a ausência da “dona daquela bela voz jazzística” (*ibidem*), explicando que ela:

vivia agora nos arredores de uma cidadezinha de África, num lugar sem água, sem luz, sem telefone, sem eletricidade, sem antibióticos, sem alimentação

the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression” (Whitehead, 2004, p. 86-87).

condigna, sem nada desta vida, maleitas antigas e modernas a grassarem por toda a parte [...] Vivia lá longe, distante de tudo. Então como chamá-la? (*ibidem*)

Esta é mais uma das ficções engendradas pela *maestrina* que desencadeiam a revolta das antigas vocalistas ali presentes, chegando uma delas a ameaçar denunciá-la publicamente, como atrás se apontou. Ainda neste caso, só em fase muito adiantada do relato subsequente nos será oferecida a chave destoutra ficção. Neste primeiro momento, porém, ainda só dispomos de dois dados importantes: primeiro, Madalena não pode encontrar-se perto de nenhuma “cidadezinha de África”, uma vez que as quatro restantes mulheres da banda sabem que ela já “não está à superfície da terra” nem “estaria nunca mais” (*idem*, p.22); segundo, Madalena deixara um filho que, conforme as contas de Nani, “deveria ter agora vinte anos” (*idem*, p.23). Bastante mais tarde vimos a saber que Madalena Micaia morrera três dias depois de dar à luz essa criança, e que a sua morte poderia ter sido evitada se Gisela não tivesse exercido uma extraordinária pressão sobre a jovem mãe, por causa do concerto agendado para uma data muito próxima do nascimento. Mais ainda, as outras três mulheres da banda tinham sido por ela coagidas a guardar segredo de tudo, ficando para sempre privadas de qualquer informação sobre o destino do recém-nascido.

Quando tais factos chegam finalmente ao nosso conhecimento, torna-se possível estabelecer nexos entre eles e os temas do colonialismo e de pós-colonialismo só aflorados n’O *Conto de Solange*. Sobre Madalena Micaia, apelidada de “African lady”, nunca ficamos a saber muito, mas dispomos de alguns dados relevantes: é a única mulher negra na banda, veio de África como as outras (no caso dela, a proveniência é S. Tomé), sendo contudo muito mais pobre do que elas, pertencendo a uma família grande a viver em Portugal com múltiplas dificuldades, trabalha num restaurante de segunda categoria, e é dona da melhor voz do grupo – aparentemente a única razão por que é nele admitida e lhe são tolerados os atrasos para os ensaios, e até a gravidez, quando a todas fora imposto pela maestrina uma espécie de voto de castidade e a canalização de todas as energias para um projeto musical pretensamente destinado ao mais arrasador sucesso. Essa relativa tolerância não impediu contudo Gisela de a esbofetear e insultar de “sua selvagem” (Jorge, 2011, p.175) quando tomou conhecimento da gravidez; nem obistou a que se referisse à criança como “aquilo” que ela trazia “[e]scondido no vão das ancas” (*idem*, p.178). Da mesma forma que não impediu ainda que, a propósito de Madalena, um dos homens envolvidos no dito projeto expressasse a opinião de os africanos continuarem

“primitivos, estivessem onde estivessem” (*idem*, p.178) acrescentando que “[e]ntre africanos há laços inexplicáveis. Filhos e sobrinhos convivem igualmente como se fossem nascidos do mesmo pai” (*idem*, p.178) e, portanto, em relação à gravidez era “deixar a rapariga desembaraçar-se, que alguém ficará com o resultado desse desembaraço” (*idem*, p.178). Seria, aliás, esse o mesmo homem a referir-se a Madalena como “acidente antropológico” (*idem*, p.213), provocando dessa vez uma reação furiosa em Gisela; mas, se pensamos por instantes que esta intervinha em defesa da companheira, depressa nos desiludimos; trata-se apenas de pragmatismo ao serviço do seu egoísmo feroz: “Sabes, eu não tenho só ambição, eu tenho visão (...). O acidente antropológico de que tu falas em breve vai ser moda, e logo vai ser normal (...). Eu sou uma mulher inteligente, uma pessoa prática...” (*idem*, p.213). A concluir esta breve ilustração do racismo latente na sociedade portuguesa dos anos oitenta, falta ainda mencionar a “Ave-Maria ao contrário” (*idem*, p.187) que Gisela dirige a Madalena:

Olá, Madalena, cheia de desgraça, ninguém está contigo, infeliz vais ser entre as mulheres, e não será bendito o fruto do teu ventre, nem sequer se chamará Jesus. Filho de ninguém, agente de violência, é o que se espera. (*idem*, p.186)

O leitor estará assim suficientemente esclarecido sobre as razões por que na “noite perfeita” Nani pretendeu subir ao palco e denunciar a hipocrisia de Gisela, quando esta invocava falsos motivos para a ausência de Madalena no verão de 2009. Terá tomado consciência do calculismo oportunista dessa mulher que apenas pretende a aclamação pública da sua pessoa sem olhar a meios para obtê-la e, mais ainda, ter-se-á porventura apercebido da condescendência implícita no apelo do “homem entretém” (*idem*, p.15), adjuvante da *maestrina*: “Palmas, então, para Madalena Micaia, que vive numa casota em África, sida e peste por toda a parte” (*idem*, p.22). Pode mesmo dar-se o caso de ter este leitor identificado na “corrente de solidariedade com África” (*ibidem*), nesse momento desencadeada e traduzida em palmas, uma certa dose de interiorizada culpa pós-colonial, por parte daquela audiência mas, quiçá, extensível ao leitor.

Resta aludir à “figura mistério” (*idem*, p.25) que surge no final da atuação de Gisela e constitui outra das suas manobras de manipulação da assistência. Essa foi a surpresa guardada para o fim e da qual retirou também o partido que desejava. Trata-se da inesperada aparição no palco de João de Lucena, o coreógrafo que duas décadas antes preparara o grupo das mulheres cantoras para o seu primeiro (e único) concerto, e se ausentara de

Portugal mais ou menos desde essa época. Solange é de todos os presentes na noite do Tivoli quem parece mais afetada pela surpresa, sendo ela, aliás, que Lucena corre a abraçar – gesto que Gisela se apressa a incorporar no final do seu espetáculo.

Quase a terminar o conto, vemos a *maestrina*, já no exterior do cine-teatro, esforçando-se por persuadir Solange de que “jamais poderia ter imaginado que seria o coreógrafo que iriam fazer descer pela escada mistério” (*idem*, p.27), “[a] responsabilidade tinha sido da produção” (*ibidem*). Entretanto, alertado para a duplicidade e inconfiabilidade desta personagem, o leitor duvida, tanto mais que Solange faz rematar as juras da outra comentando: “Gisela despedia-se [...] com a emoção própria dos vencedores que sabem que perderão alguma coisa se ficarem dois minutos para trás, para darem uma palavra aos vencidos” (*ibidem*). Não podemos nesse momento descortinar o sentido oculto dessas palavras, o que só acontecerá muito mais tarde quando tivermos tomado conhecimento da história de amor entre Solange e Lucena.

Mas essa não será uma história vulgar. Constitui mais uma das experiências traumáticas que determinam o crescimento emocional da protagonista e narradora. Introduce uma nova temática no romance, a da homossexualidade reprimida ou ocultada, e reforça a imagem vampiresca de Gisela como encarnação da cultura do efêmero, do consumismo indiscriminado, e da fácil vitimização dos mais vulneráveis pelos vencedores completamente auto-centrados. Acompanhamos o começo e a evolução do deslumbramento da Solange de vinte anos por um Lucena de mais de trinta, e somos tão surpreendidos quanto ela pela revelação, em fase já bem avançada da relação entre ambos, da homossexualidade dele. Para mais, é por interpostas pessoas que Solange fica a saber que o seu caso amoroso não teria afinal passado de um disfarce de Lucena, como terá sido a opção tomada por muitos daqueles cuja orientação sexual não correspondia na época às expectativas e paradigmas sociais de normalidade. Aparentemente, mesmo entre os dois o assunto não chega jamais a ser discutido. Depois, João de Lucena parte para o estrangeiro e o reencontro com a antiga namorada só acontece na “noite perfeita”. Ela reconhece-o de imediato (até porque intui que será ele a aparecer no palco quando é anunciada uma surpresa), enquanto as irmãs Alcides, que a acompanham porque também foram parte da banda, têm mais dificuldade em identificá-lo. Na verdade a sua aparência tinha-se alterado consideravelmente, as roupas dançavam-lhe no corpo e Gisela chega a comentar: “tu bem viste o estado em que apareceu à nossa frente aquele sujeito” (Jorge, 2011, p.13). Só no final da segunda narrativa

saberemos que regressou a Portugal mortalmente enfermo. Nunca a doença é nomeada, mas até essa deliberada omissão nos permite inferir a possibilidade de tratar-se de sida. Uma possibilidade porventura sublinhada pelo interesse de Gisela em utilizar mediaticamente a sua morte anunciada. O que nos transporta ao desfecho do romance, ao seu epílogo – o momento em que Solange regressa ao presente da narrativa, o ano de 2009, após uma excursão de vinte capítulos pelos finais da década de oitenta.

Nesse ponto encontramos de novo a antiga *maestrina* agora procurando insistentemente, durante dois meses, localizar mais uma vez João de Lucena. O seu objetivo é fazê-lo participar num programa de televisão em treze sessões onde “[e]la iria desempenhar um papel de destaque” (Jorge, 2011, p.305). É à Solange que expõe o seu plano. Os rodeios sobre “para que pode prestar aquilo que temos de mais certo, a nossa morte. Acaso uma forma de sermos úteis não seria partilhá-la /.../ oferecendo-a aos outros?” (*idem*, p.306) imediatamente informam a sua interlocutora e, como é óbvio, o leitor, de ter ela a intenção de fazer os espectadores presenciar “em direto o definhamento”, “a decadência de uma personalidade biográfica” (*idem*, p.309). “Havia alguma coisa de patristico na sua fala, uma espécie de razão indefectível tecida sobre um pressuposto de falsidade” (*idem*, p.306) – é a primeira vez que Solange se refere nestes termos à retórica de Gisela, mas convém notar que esta acusação direta cobre retrospectivamente todas as suas falas: “parecia que tínhamos regressado aos discursos da garagem” (*ibidem*), sendo a garagem o lugar onde haviam decorrido, ao longo de mais de um ano, todos os ensaios do grupo.

Desta vez, porém, Solange está preparada para fazer frente a Gisela. Evoca por isso o dia em que, após a ter convencido a inventar nomes masculinos para assinar as letras que ela própria compusera, Gisela lhe dissera: “Somos tão parecidas! Deus nos livre de alguma vez virmos a lutar pelo mesmo pedaço de carne...” (*idem*, p.212). Nesse dia Solange tinha assegurado: “[q]uerida Gisela, isso jamais acontecerá na vida” (*ibidem*). Agora, todavia, reconhece: “[s]im, estávamos finalmente a disputar a mesma pessoa, o mesmo pedaço de carne, conforme ela mesma havia dito vinte e um anos atrás” (*idem*, p.309). Isto porque Solange sabe onde está Lucena, que desde a noite do Tivoli habita um apartamento no rés-do-chão da casa de que ela é proprietária. Contudo decide não o revelar. Decide protegê-lo dos desígnios da mesma mulher que em tempos escondera de todos a morte de uma personalidade supostamente não biográfica, a de Madalena Micaia – cujo corpo enrolado numa carpete fora retirado às ocultas da garagem dos ensaios – mas está na hora presente interessadíssima em expor aos olhos do

público televisivo a morte de João de Lucena – num e no outro caso funcionando tudo em prol das suas próprias conveniências. Quando, mais tarde, Gisela se apercebe do que se passou, troça de Solange:

Mater Dolorosa, queridíssima *Pietà*, a única diferença entre vocês é que ela segura o filho nos braços, e tu, foste colocar o teu sob os teus pés /.../ Guardaste-o durante três meses no rés-do-chão da tua casa. Afinal ele foi o teu único amante. (*idem*, p.315)

Solange, porém, terminou a sua aprendizagem e, finalmente sem nenhum subterfúgio, partilha com o leitor o que aprendeu sobre quanto Gisela ainda ignora:

Gisela pretende atingir o próprio domínio /.../ tudo sozinha, como a ponta de um diamante cego, rasgando o mundo na mira de um triunfo /.../ Parece desconhecer que tudo um dia será esquecido. Ela desconhece que entrou na engrenagem que mais rapidamente faz esquecer /.../ Mas a partir de agora /.../ Podemos conviver. Aprendi a combatê-la. (*idem*, p.316)

Verificamos assim, uma vez concluída a leitura integral do romance, que os temas nucleares já estavam presentes, sob forma embrionária, no conto introdutório (como, aliás, é também o caso em *A Costa dos Murmúrios*), e se entroncam na dicotomia esquecimento / memória que lhes serve ao mesmo tempo de suporte básico e de moldura configurativa.

Cabe neste contexto reequacionar o tratamento da dialética entre olvido e lembrança, no respetivo âmbito específico das obras aqui abordadas. De facto, se um tal formato é central nos dois textos, ele assume contornos particulares em cada um. N' *A Costa dos Murmúrios* serve para enfatizar a noção de que uma sociedade nada beneficia ignorando, distorcendo ou pretendendo obliterar da memória coletiva eventos traumáticos da sua história. Mais ainda, dir-se-ia que, implicitamente, se atribui às testemunhas e aos participantes na história de um povo a responsabilidade, se não o dever de, para esclarecimento das gerações futuras, em vez de colaborarem no processo de apagamento do passado, registarem a memória do sofrimento humano, por respeito ao preceito socrático de que uma vida (individual ou coletiva) não examinada não merece ser vivida. N' *A Noite das Mulheres Cantoras*, o mesmo binómio esquecimento / evocação do passado surge ligado a uma temática muito diferente, mas igualmente nuclear enquanto

eixo semântico em torno do qual se organizam outros dos mais relevantes significados textuais. Aqui o olvido surge prioritariamente associado ao “império minuto”, para usarmos uma expressão criada por Solange, e por ela repetida inúmeras vezes, como sinónimo de “reino do efêmero”.

A memória, por sua vez, será o antídoto dessa redução do sentido da existência humana aos ilusórios triunfos duns quantos ‘vencedores’, como Gisela, dispostos a sacrificar tudo e todos à sua luta pelo sucesso, por menos duradouro que seja. Cabe-lhe esse papel porque só recorrendo à memória se torna possível aprender, revivendo experiências suscetíveis de iluminar o presente e o futuro, em vez de se promover uma alienação causada tanto pela deturpação ou a ignorância do passado como pela fixação nas conveniências imediatas do presente.

Parece igualmente legítimo presumir-se que a sobreposição de narrativas em larga medida contraditórias (subscrevendo o esquecimento ou a omissão umas, enfatizando o poder da memória as outras)⁹ constitui uma estrutura adequada a sublinhar o posicionamento ideológico de cada um dos textos aqui examinados.

Outro elemento também comum aos dois, e contribuindo para esse mesmo efeito, vem a ser o processo gradual de desocultação do passado, à medida que vão caindo disfarces de diferentes espécies. Na verdade, deve notar-se que em rigor nunca Solange nem Eva são totalmente ingénuas. Com vinte anos ainda, já elas se haviam apercebido do que prefeririam ignorar: “Desde que tinha chegado [a Moçambique] que tudo me parecia extremamente visível /.../ tudo parecia destilar a crueza própria de quando se visita a estrumeira duma casa, os canos subterrâneos duma cidade” (Jorge, 1988, p.89-90) – diz Eva Lopo ao recordar o quanto desejaria reduzir Helena ao plano das abstrações “da Beleza, da Inocência e do Medo” pois assim “ela não seria malévola mas frágil” (*idem*, p.90). Não o consegue, porém, do mesmo modo que não pode deixar de ver desde bem cedo o seu marido Luis Alex revelado “no centro da crueza” (*idem*, p.89).

Solange, por seu turno, mostra-se sempre até certo ponto consciente do egotismo cruel de Gisela, mesmo quando ainda partilhava os seus megalómanos sonhos de glória e colaborava nas suas estratégias para atingi-la. Quanto à sua relação com João de Lucena, recorde-se que até no auge da paixão já ela manifestava certa estranheza perante as barreiras por ele impostas à intimidade sexual de ambos. Mas as duas personagens, e o leitor

9 Lembre-se de novo como ao nível da estrutura narrativa de ambos os romances se elabora o atrás referido processo paraprozdokiano: a uma primeira narrativa afirmando um certo universo, justapõe-se outra que o nega quase por inteiro.

com elas, precisaram de tempo e experiência acumulada para entenderem por completo o que se escondia atrás de máscaras.

Concluído esse processo de amadurecimento e desocultação, teremos todos reconhecido plenamente os efeitos demolidores duma guerra anacrônica no caso de *A Costa dos Murmúrios* e, em *A Noite das Mulheres Cantoras*, a futilidade e as potenciais consequências trágicas do esforço humano para, sem quaisquer escrúpulos éticos, se alcançar êxito e poder, tão ilusórios como efêmeros, destrutivos para quem os persegue e, sobretudo, para as vítimas que forçosamente os alegados vencedores fazem no seu caminho. Apenas Gisela, imersa na cultura do *showbusiness* ou do simulacro por excelência, escolhe desconhecer ou desdenhar essa lição da experiência, e só “por essa razão é tão perigosa” (Jorge, 2011, p.316).

Resta-nos concluir que a letra da canção “Afortunada”, a mais aclamada do único disco das mulheres cantoras, contém afinal o autorretrato de Solange, embora tenha sido inspirada por Gisela. O mote fora o elogio tantas vezes repetido por uma figurinista deslumbrada pelo corpo e o porte de Gisela: “Que vous êtes fortunée madame!” (*idem*, p.147). Sim, sublinha também Solange, “Gisela Batista é uma mulher afortunada. Ela tem tudo ou quase tudo, e o que não tem procura e acha” (*ibidem*). Em verdade, no entanto, falta-lhe precisamente o principal. O que lembra outra ironia de Solange sobre ela: “tem tudo para ser uma grande cantora. Só não tem voz” (*ibidem*), como se dissesse: Só lhe falta a alma. Ou a substância, ou o que quer que seja que faz dos seres humanos mais do que simples corpos em movimento. Vive como animal predador, à custa de outras vidas, desde a do seu suposto pai, o Sr. Simon, afinal apenas o marido da mãe eventualmente seduzido por ela e transformado em financiador de todos os seus caprichos, passando pelas mulheres cantoras, Madalena Micaia acima de todas as suas vítimas, até João de Lucena que acaba por lhe escapar graças à intervenção de Solange.

Esta última, mau grado a sua passada semi-cumplicidade com a *maestrina*, tal como apesar da sua paixão romântica pelo coreógrafo, preservou em si a porção necessária de humanidade para não apenas se libertar de Gisela como dos limites do seu amor por Lucena, a quem no fim é capaz de defender e amar para além das barreiras da orientação sexual dele e até da sua morte iminente. Recusando o esquecimento e o “império-minuto”, Solange não tem nada. Mas tem tudo porque, como diz a canção, ela é

[a]fortunada, /.../ tem amor, não tem amante, tem morada, não tem casa, tem valor e não tem fama /.../ tem o mundo e não quer nada /.../ não tem cama, não

tem fama, não tem grades nem senhor. Mas tem amor, tem valor, tem morada. Afortunada, afortunada. *Bastaria a liberdade para ser dela namorada.* (*idem*, p.153; ênfase no texto)

Referências

- JORGE, Lídia (1988). *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote.
- _____. (2011). *A Noite das Mulheres Cantoras*. Lisboa: Dom Quixote.
- REIS, Carlos (2011). *O romance como rosto do mundo*: Disponível em <http://arquivolidia-jorge.blogspot.com/2011/03/ensaio-de-leitura-carlos-reis-e-noite.html>
- RICOEUR, Paul (1986). Life: A Story in Search of a Narrator. In M. C. Doezer and J. N. Kraay, eds., Facts and Values. *Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives* (pp. 121-132). Dordrecht, Boston, Lancaster: Martinus Nijhoff.
- SIMAS-ALMEIDA, Leonor (2010). Invenção da história e mimese dos sentimentos em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. *Luso-Brazilian Review*, 47(2), 150-162.
- SMITH, Murray (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and Cinema*. New York: Oxford University Press.
- WHITHEAD, Ann (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

[recebido em 9 de Abril de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA LITERÁRIA

NOTES FOR A *LITERARY* HISTORY

Aline de Almeida Moura*
alinedeamoura@gmail.com

No presente trabalho, refletirei sobre a atuação de aspectos afetivos, que entendo como característicos aos fenômenos culturais e literários, como relevantes também na produção de saberes no campo da historiografia literária. Nesse horizonte, será proposta uma epistemologia que não seja apenas centrada na razão, mas que também ofereça espaço para a *copresença* do corpo e dos afetos na produção de saber.

Palavras-chave: história literária, historiografia, afeto, neurociência, epistemologia.

This paper reflects on the performance of emotional features which I consider to be characteristic of cultural and literary phenomena, also relevant in the production of knowledge in the field of literary historiography. With this in mind, an epistemology will be proposed that is not only focused on reason, but also provides space for the co-presence of the body and affections in the production of knowledge.

Keywords: literary history, historiography, affect, neuroscience, epistemology.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) / CAPES, Rio de Janeiro, Brasil.

*Para entender nós temos dois caminhos:
o da sensibilidade que é o entendimento do corpo;
e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo.
Poesia não é para compreender, mas para incorporar.
Entender é parede; procure ser árvore.*

(Manoel de Barros)

1. Em *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, é narrada a história de Zaratustra, que deixa sua pátria para viver recluso em uma montanha. Após dez anos, ele percebe que “enfim seu coração mudou” e diz: “estou farto de minha sabedoria, como a abelha que juntou demasiado mel; necessito de mãos que se estendam” (2011, p.11). Logo após, ele decide retornar ao convívio com os homens. Em sua descida, ele se depara com um velho, que percebe sua mudança, “tornou-se uma criança Zaratustra, um despertado é Zaratustra” (*idem*, p.12).

A importância da passagem acima para este artigo está no modo com que a aquisição de sabedoria pelo andarilho transformou não apenas a sua maneira de pensar o mundo, mas o seu próprio corpo. Seu coração mudou, não apenas a sua mente. A sua sabedoria é doce como o mel, uma sabedoria que quer ser compartilhada com seus amigos; não é uma doutrina a ser seguida por discípulos. É assim que Zaratustra se tornou um despertado, alguém visivelmente diferente do que era antes de construir esse novo entendimento do mundo. A busca por esse novo tipo de sabedoria é uma das questões fundamentais deste artigo.

Refletirei, portanto, sobre a atuação de aspectos afetivos, que entendo como característicos aos fenômenos culturais e literários, como relevantes também na produção de saberes no campo da historiografia literária. Nesse horizonte, será proposta uma epistemologia que não seja apenas centrada na razão, mas que também ofereça espaço para a *copresença* do corpo e dos afetos na produção de saber. Uma sabedoria doce como o mel, que não separe corpo e mente.

2. O ano de 1967 foi marcante para os estudos literários devido à magna aula de Hans Robert Jauss, proferida na Universidade de Constança, na Alemanha. Publicada posteriormente em livro com o título de *A história da literatura como provocação para a teoria da literatura*, Jauss propôs uma

revitalização para a ‘mal-afamada’ história da literatura. Passados cerca de cinquenta anos de sua publicação, o texto continua importante e, por isso, considero imprescindível começar por ele na minha discussão sobre a história da literatura. Nesse texto, Jauss primeiramente avaliou a disputa que havia entre a história da literatura e as teorias formalistas e marxistas na Alemanha de sua época. Sob a sua inspiração, farei uma rápida reflexão em torno dos estudos literários na contemporaneidade brasileira.^[1]

Em estudo feito por Erika Mathias (2010) sobre os Encontros da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), analisando os trabalhos publicados entre 1988 e 2006, foi constatado que os trabalhos situados dentro do que ela chama de subsistema de historiografia literária estão entre os mais populares, o que corrobora para a afirmação de sua importância nos estudos literários no Brasil. Além disso, através de consulta, realizada em setembro de 2016, à Plataforma Sucupira – uma base de dados do governo brasileiro que armazena informações sobre os seus Programas de Pós-graduação (PPG’s) – constatei que dentre os cerca de oitenta programas que abordam especificamente estudos literários – seja como mestrado profissional, mestrado e/ou doutorado acadêmico – praticamente todos desenvolvem, em pelo menos uma de suas linhas, estudos referentes à literatura em sua relação com a história e a cultura. Além disso, ao analisar esses dados percebi que mais da metade das linhas de pesquisa se preocupam especificamente com aspectos relacionados com a noção de representação (minorias sociais, gênero e identidades culturais). Essas pesquisas, em sua maioria, têm um caráter de reescrita de um cânone literário através da inserção de grupos, que não apareciam na história da literatura oficial, como os índios, as mulheres, os negros e/ou as comunidades regionais. Fora isso, cerca de sete programas tratam sobre acervos e fontes primárias, ratificando essa tendência revisionista, com grande influência dos estudos culturais.

Pesquisadores como Geraldo Ramos Pontes Júnior (2014) e Wander Melo Miranda (1998) apontaram para a existência de um terreno fértil para a inserção dos estudos culturais no Brasil, pois, pelo menos desde os anos 1970, havia um intenso diálogo entre literatura e cultura, como esses autores afirmam através da análise dos trabalhos de Silvano Santiago do período. Apesar disso, os estudos culturais, enquanto campo de atuação específico e legitimado na academia, suscitaram, ao mesmo tempo, uma relação de repulsa e de adesão. De acordo com Pontes Júnior, a repulsa

1 Poderia, de igual forma, fazer uma análise diacrônica da relação entre história e literatura no caso brasileiro, mas acredito que fugiria ao tema proposto.

partiu de críticos preocupados com a especificidade do literário e a delimitação do comparatismo como exclusivo da teoria literária. Por outro lado, a adesão se deu pela sua flexibilidade diante de outras disciplinas em período de teoria em crise (Pontes Jr. 2014). Wander Miranda argumentou que as reações contrárias aos estudos culturais são decorrentes, entre outros fatores, de seus questionamentos sobre a “hegemonia dos valores instituídos pela comunidade de letrados, por meio da revisão do cânone por critérios tidos como extra-literários (reivindicações de minorias e de ex-colônias)”, que não visariam abolir o cânone uma vez que tal projeto seria uma contradição (Miranda, 1998, p.13). Teria, portanto, um papel de reflexão sobre critérios de valor para determinação de um cânone, traço também apontado por Karl Erik Schollhammer, que defendeu os estudos culturais pelo seu caráter autorreflexivo acerca da “constituição discursiva do objeto de investigação” (Schollhammer, 2000, p.33).

Ora, essa relação entre estudos culturais e estudos literários é bastante interessante e nos leva a importantes reflexões. Primeiramente, vimos que tanto a sua rejeição quanto a sua adesão se referem ao seu caráter interdisciplinar, tanto no que tange aos métodos e critérios analíticos utilizados pelos pesquisadores, quanto sobre os seus objetos de estudo, que são expandidos para abarcar fenômenos culturais. Pretendo frisar, no entanto, que a assimilação dos estudos culturais, pela sua exposta preocupação com o cânone e pela expansão do objeto de pesquisa, desenvolve-se na esteira da história da literatura ao focar primordialmente na seleção de objetos e na sua análise por dados sociais e culturais, preocupando-se em vê-los representados na história da literatura nacional, por mais que não escrevam isso abertamente. Falha-se, contudo, por não refletir sobre o tipo de saber que essa abordagem produz. Em outras palavras, como afirma João Cezar de Castro Rocha, constata-se a existência de “intelectuais aduaneiros” (Rocha, 2011, p.59), que importam questões dos estudos culturais, sem fazer uma tarefa que era primordial: questionar a história da literatura em si. A atitude autorreflexiva, evocada por Schollhammer, perde-se nessa inserção pura e simples de um pensamento exógeno. Para além de renovar e expandir o cânone, devemos pensar na definição do cânone, devemos pensar sobre como descrever, abordar e analisar fenômenos literários e culturais.

Ademais, Paulo Franchetti, em seu artigo “História literária: um gênero em crise”, fala de uma renovação da história da literatura no caso brasileiro em meados do século XX pela substituição da história literária das “nações e autores” pela “história literária dos estilos e obras, como expressões da estrutura espiritual e social das épocas”. Contudo, o crítico explicita ao

longo de sua argumentação a desvalia dessa abordagem, pois ela não conseguiria lidar com a tensão entre cânone e gosto literário. Além disso, ao levar em consideração as grandes sínteses narrativas elaboradas no século XX, Franchetti diz não haver nenhum conhecimento específico que se possa obter na história da literatura, pois “desde que a construção da identidade nacional deixou de ser o objeto e o objetivo principal do discurso histórico, a história literária passou a ter pouco a oferecer, além do uso que ironicamente lhe atribuía Jauss no texto de 1967: repositório de informações” (Franchetti, 2002, s/p).^[2] Paradoxalmente, entretanto, ele diagnosticou o renovado interesse pela história da literatura através da busca de linhagens alternativas pela influência dos estudos culturais, o que corrobora para a minha tese de que não se trata simplesmente de desqualificar a história da literatura – ou apenas expandir os seus objetos de análise –, mas de propor abordagens mais condizentes com o contexto contemporâneo, pois, de outro modo, pesquisadores continuarão a seguir padrões obsoletos.

3. Hans R. Jauss, em seu texto, critica a restrição da história da literatura em apresentar os fatos acabados, pautando-se no objetivismo e criando uma “abstinência estética” a ser preenchida pelo trabalho do crítico literário. O teórico se propôs, então, a “responder à pergunta acerca de como se poderia hoje fundamentar metodologicamente e reescrever a história da literatura” (Jauss, 1994, p.23). A renovação, para o autor, centra-se no leitor como figura “imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico” (*ibidem*). Em outras palavras, pela recepção há uma mediação entre uma apreciação estética e uma apreciação histórica. Com base nessa premissa, Jauss propôs suas famosas setes teses que, apesar de algumas discordâncias, tiveram bastante aceitação, como o próprio autor apresenta no posfácio escrito após vinte anos “Os horizontes do ler. Hans Robert Jauss fala sobre *A história da literatura como provocação à teoria literária*”, e promoveu mudanças significativas nos estudos literários.

Atualmente, a história da literatura ainda demanda por renovações. Como analisei em minha dissertação de mestrado, intitulada *A arte de escrever histórias: experimentos contemporâneos de historiografia literária* (Moura 2013), há um descompasso entre a escrita de histórias de literatura

2 Uma resposta interessante a esse texto de Franchetti foi dada por Luís Bueno em “Depois do fim: ainda história da literatura nacional?” (2012). Para ele, em vez de pensar a história da literatura como tributária de uma ideia de nação, deveria se levar em consideração a noção de “tradição literária”, que seria mais potente em sua relação com os textos literários.

e as mudanças paradigmáticas ocorridas na história, nos estudos literários e na própria história da literatura. Como analisei naquele trabalho, alguns experimentos de historiografia literária tentaram prover respostas mais adequadas para o contexto contemporâneo. Dentre eles, examinei três volumes chamados de *Umas novas histórias literárias – A new history of French Literature* (1989), organizado por Dennis Hollier; *A new history of German Literature* (2004), editado por David Wellbery e *A new literary history of America* (2009), organizado por Greil Marcus e Sollors Werner –, organizados tendo por princípio uma constelação de ensaios, com inspiração benjaminiana, em que um dos objetivos era informar e, ao mesmo tempo, encantar seus leitores através da leitura dos textos ali selecionados. Nesse sentido, eu me inspirei nesses experimentos para pensar que a renovação da história da literatura não se daria mais pela inserção do leitor, como propôs Jauss, mas por uma concepção renovada de epistemologia que entendesse a cognição de forma mais complexa. Uma cognição enriquecida e operante apenas pela inserção de aspectos afetivos. Ao meu ver, uma renovação que se dará através de um sopro de ‘gaia ciência’.

4. A ligação entre fenômenos literários e culturais com aspectos afetivos não é uma novidade nos estudos literários. Heidrun Olinto, em “Razão e emoção nos atos de leitura” ofereceu um olhar retrospectivo sobre propostas circunstanciais que, desde os anos 1960, apontavam para formas mais flexíveis de lidar com obras de arte, estimulando sensibilidades até então ausentes em sua análise. Os exemplos citados são Roland Barthes, Umberto Eco e os expoentes da estética da recepção e do efeito, Wolfgang Iser e o próprio Hans Robert Jauss, além de Susan Sontag e seu discurso panfletário a favor de uma “erótica da arte” (Olinto, 2012, p 16). Podemos citar, também como exemplo, Paul Zumthor em sua preocupação com o “papel do corpo na leitura e na percepção do texto literário” (Zumthor, 2000, p.23) e, mais contemporaneamente, o trabalho de Katja Mellmann em sua investigação sobre a atuação de respostas emocionais na leitura de textos ficcionais literários através de um diálogo com a neurociência (Mellmann 2012).

Mais recentemente, Deidre Lynch, em *Loving literature: a cultural history* (2015), investiga o início dessa conexão, tendo por parâmetro o caso inglês e voltando-se para os primórdios dos estudos literários – nos séculos XVIII e XIX – a fim de entender como se constituíram os estudos de literatura (Lynch, 2015, p.1). Seu objetivo foi incitar uma autorreflexão entre os estudiosos de literatura inglesa sobre suas abordagens e metodologias.

Apesar de se centrar em um contexto específico, Lynch nos oferece algumas reflexões interessantes. Ela afirma a existência de muitas abordagens diferentes para explicar como chegamos ao conceito moderno de literatura: alguns apontam para uma necessidade de um capital cultural, o seu uso como instrumento do nacionalismo e do colonialismo, seu aparecimento como uma resposta social e pedagógica. Esses olhares sociais, contudo, falhariam por não exporem a criação de um objeto de afeição para as pessoas. Segundo a autora, a literatura obviamente já incitava paixões anteriormente, mas foi no período estudado que indivíduos tiveram que aprender a legitimar um relacionamento privado e individualizado com a abstração, o cânone, a literatura. Para ela, é preciso perceber que amar literatura não é algo transparente em si e que precisa ser analisado.

Além disso, a autora aborda especificamente o historicismo na história da literatura, identificado por ela como a instrumentalização necessária para legitimar o contato do estudioso com o seu objeto amado, os textos literários, em uma espécie de “amor possessivo” (*idem*, p. 64), pois apenas o crítico especializado poderia plenamente acessar a literatura. Para Lynch, a virada historicista se deveu a um esforço de encaixar um objeto de afeição em estudos formais, através da premissa que a literatura seria um documento histórico (*idem*, p. 101). Dessa forma, podemos induzir que a abordagem das ciências naturais, em sua busca pela objetividade, não é suficiente para os fenômenos literários e culturais, sendo que a utilização de seus métodos foi uma forma de legitimar um campo ainda em ascensão, se considerarmos os argumentos propostos por Lynch.

Um exemplo bastante sintomático dessa insuficiência da história historicista foi analisado por Luiz Valente em seu artigo “Entre Clio e Calíope: a construção da narrativa histórica em *Os Sertões*” (1998). Como ele demonstrou através da análise da “Nota Preliminar” de *Os sertões*, a obra não foi escrita para ser um texto literário, assumindo uma postura que diferencia um historiador de um cronista. Contudo, a “Nota” também apresenta elementos que desestabilizam essa certeza, pois “a objetividade, impessoalidade e distância, tradicionalmente vistas desde o final do século passado como requisitos para a pesquisa histórica, são pelo menos parcialmente abandonadas pela adoção de um ponto de vista coletivo” (Valente 1998, s/p). A hipótese sustentada por Valente é que o arcabouço teórico importado por Euclides da Cunha não é suficiente para seus propósitos, pois ele tenta manter um relacionamento dialógico com o contexto ideológico em que se insere. Em suas palavras, “à medida que a subjetividade e a retórica penetram na pretendida objetividade e sobriedade científicas, o texto de

Euclides começa a deslizar entre o histórico e o ficcional” (*ibidem*). E esse pode ser um caminho interessante para uma renovação da história da literatura através de afetos.

Além disso, outro argumento que justifica a vicissitude de minha busca pelo afeto está na sua crescente importância na atualidade. Michel Maffesoli retomando a metáfora de Georg Simmel, aponta para a existência de um “rei clandestino”, “as molas escondidas ou o real íntimo de certa sociedade” (Maffesoli, 2014, p.12). Para ele, refletindo sobre o tempo presente, “essa história secreta é a dos afetos, dos instintos, dos sentimentos de pertença, das atrações / repulsas. Tudo se resumindo na erótica social” (*idem*, p.13). Assim, o autor aponta para uma ruptura entre a modernidade e a pós-modernidade devido à crescente importância que vai ser atribuída ao corpo, ao qualitativo da existência, ao prazer de ser, à vida cotidiana, à volta do emocional. Em contrapartida ao entendimento do indivíduo “mestre de si mesmo como do universo”, característico da modernidade, atualmente prevalece uma espécie de “tribalismo”, em que cada “pessoa plural” – caracterizando o estilçamento do indivíduo – “vai ser o que é a partir das ligações que o constituem. Ligações de afetos, odores, gostos, sentimentos, sensações, tudo fazendo que *cresçamos com*” (Maffesoli, 2012, p.12).

Embora associadas à individualidade, segundo Maffesoli, na verdade as emoções são essencialmente coletivas, manifestando-se “como expressão desses instintos animais que, constantemente, continuam a atormentar o corpo social” (*idem*, p.38). Em outras palavras, o emocional é considerado aquele fio que une o tecido social, uma marca invisível que determina gestos, hábitos de linguagem, dobras que dão especificidade a uma comunidade. Assim sendo, passa-se de uma era que cindia a razão da emoção e domina na atualidade uma “razão enriquecida pelo aporte dos afetos, sentimentos, emoções e paixões vividas em comum” (*idem*, p.40).

Nesse mesmo horizonte, Luc Ferry (2012) sustenta a hipótese de que o amor tem se tornado um dos elementos centrais no mundo atual. Tendo por base a influência que a passagem do casamento por conveniência para o casamento por amor teve não só na esfera privada, como também na pública, ele postula o que chama de “segundo humanismo”, ou humanismo do amor e da fraternidade. Partindo de uma abordagem fenomenológica, ele acredita que o amor, princípio que rege o segundo humanismo, “não é pensável sem uma relação com o outro, que revela em sentido amplo, um irreprimível sentimento de transcendência” (Ferry, 2012, p.202). Ao amar alguém, a pessoa se sente obrigada a se afastar de seu ego. É essa relação com a exterioridade, com o outro tendo como origem a mais íntima

interioridade que trata o seu conceito de “transcendência da imanência” (*idem*, p.204). Com o amor sendo o elemento regulador da vida presente e tendo como característica o fato de ser parte de nós e não de uma instância metafísica superior, Ferry aponta uma espécie de ponto arquimédico plausível em nossa existência e no modo de lidar com ela. Assim, escapa-se dos problemas impostos por uma concepção metafísica, mas renova-se uma experiência vivida, uma transcendência que vem diretamente de nós mesmos, do nosso corpo, dos nossos afetos.

Tanto Maffesoli quanto Ferry demonstram a importância dos laços emocionais e do corpóreo para a sociedade contemporânea. Nesse sentido, esses aspectos seriam o nosso “rei clandestino”, identificável tanto na ideia do amor como regulador da vida, a partir da ideia de “transcendência da imanência”, proposta por Ferry; quanto na importância da emoção nas relações sociais de Maffesoli. Contudo, acredito que ainda há contornos imprecisos, principalmente com relação às questões epistemológicas.

Emerge uma concepção de ser humano mais complexa, que não separa o corpo e a emoção da razão. Um indivíduo diferente do apregoado pelo cartesianismo e, por esse motivo, nosso modo de lidar com o mundo e com os fenômenos literários e culturais, mais especificamente, deve ser modificado. Um dos campos que tem contribuído para a emergência dessa nova concepção de ser humano é a neurociência, principalmente em sua vertente preocupada com a afetividade. Por essa razão, recorreremos a ela para marcar de forma mais precisa os conceitos de afetos, emoções e sentimentos, que tenho usado até o momento sem muita delimitação.^[3]

5. A importância dos afetos na produção de saberes é tema do livro *Emotions, learning and the brain. Exploring the educational implications of affective neuroscience* (2016). Nele, a autora Mary Helen Immordino-Yang faz uma relação entre neurocientistas e educadores, procurando entender como novas descobertas nos estudos do cérebro podem ajudar nas práticas educacionais. Especificamente no capítulo “The role of emotion and skilled intuition in learning”, ela aborda a importância das emoções para a

3 Catherine Malabou é uma pensadora contemporânea francesa que também busca contribuições na neurociência para pensar em uma contraposição para a filosofia kantiana, principalmente através das descobertas atuais sobre a plasticidade do cérebro. Em entrevista concedida ao *Les in rocks*, ela desenvolve um pouco sobre esse encontro entre filosofia e neurociência. Como ela aponta, “Il est temps de proposer une nouvelle analytique transcendantale de la pensée philosophique compte tenu des enseignements fondamentaux et révolutionnaires des neurosciences de ces cinquante dernières années environ” (Malabou, 2014).

aprendizagem através da desconstrução do que ela denomina por “neuromitos” (Immordino-Yang, 2016, p.95). Immordino-Yang começa relatando uma pesquisa envolvendo um jogo de apostas. Nesse jogo, uma participante é colocada diante de uma mesa com quatro conjuntos de cartas e sua tarefa é escolher uma carta por vez de qualquer um desses conjuntos. Através de cada carta escolhida, a participante pode ganhar uma determinada quantidade de dinheiro. Sem ela saber previamente, alguns baralhos contêm cartas muito valiosas, mas também podem ocasionar grandes perdas. Assim, no início a participante escolhe cartas aleatoriamente, mas, com o tempo, ela começa a ter reações físicas – como suar nas mãos em quantidade microscópica – antes de pegar cartas de um baralho mais arriscado, passando a evitar esses baralhos. Inconscientemente, ela acumula informações emocionais sobre o risco relativo de cada baralho. Após algum tempo, ela já tem informação suficiente para afirmar que aprendeu o jogo (*idem*, p.96).

A autora realizou esse mesmo jogo com uma participante com danos no córtex pré-frontal ventromedial, que afeta a integração entre o sentimento do corpo e estratégias de aprendizado. Essa participante tem a capacidade lógica intacta, mas não tem as reações emocionais que a afastariam dos baralhos mais arriscados. Assim, a pesquisadora compreendeu que mesmo que logicamente a participante com danos cerebrais entenda as regras, ela continua pegando cartas no baralho mais desvantajoso, enquanto os indivíduos sem danos costumam entender já na oitava carta a regra implícita. Ela afirma que esses pacientes são incapazes de aprender com suas experiências (*idem*, p.100). A conclusão é que o conhecimento factual é inútil sem o guia de uma intuição emocional e, assim, a sua pesquisa afirma a relevância da integração da emoção no aprendizado.

No capítulo “Neuroscience Bases of Learning”, a autora enfatiza a importância da natureza dinâmica do aprendizado e sua relação com variáveis individuais e culturais na aquisição de habilidades (*idem*, p.79). Ela aponta para pesquisas atuais que ressaltam como as experiências de um indivíduo moldam a sua biologia da mesma forma que a biologia de um indivíduo molda o seu desenvolvimento, enfatizando a plasticidade do nosso cérebro, alterável diante de interações socioculturais. Através dessa descoberta da relação entre biologia e contexto cultural, neurocientistas e educadores têm criado inúmeras parcerias para entender e desenvolver programas educacionais mais adequados. Esses estudos podem ter diferentes níveis, de um trabalho sobre genes em uma determinada célula a trabalhos sobre comunidades em uma determinada cultura (*idem*, p.80). Além disso, outro fator interessante foi a percepção que o aprendizado não se restringe a uma

área do cérebro, mas envolve ativamente a construção de redes neurais, em que cada aprendiz pode criar redes diferentes de acordo com suas próprias potencialidades neuropsicológicas e predisposições sociais, culturais e físicas. Dessa forma, há vários caminhos possíveis para o desenvolvimento de uma habilidade, como a leitura, por exemplo (*idem*, p.83). Ela conclui que em vez de focar em domínios específicos como leitura e matemática, por exemplo, os educadores devem pensar de forma mais abrangente e incluir a preocupação com facilitadores na aprendizagem como a emoção, o processamento social e a atenção.

A pesquisadora Mary Helen Immordino-Yang fez sua pesquisa de pós-doutorado sob a supervisão de António Damásio, um dos mais importantes neurocientistas no que tange pesquisas sobre cérebro, emoções e afetos. Esse pesquisador, embora também não seja um estudioso da literatura, lança uma nova luz sobre a nossa noção de ser humano. Por esse motivo, considero importante discutirmos suas ideias, focando nos livros *O erro de Descartes* (1996) e *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos* (2004).

Em *O erro de Descartes*, Damásio tem como principal enfoque a relação entre emoção e razão no processo de raciocínio. Baseado na observação de pacientes neurológicos com dificuldades na tomada de decisões e distúrbios da emoção, ele construiu “a hipótese (conhecida como hipótese do marcador somático) de que a emoção era parte integrante do processo de raciocínio e poderia auxiliar esse processo, em vez de, como se costumava supor, necessariamente perturbá-lo” (Damásio, 1996, p.6). Em outras palavras, o autor percebe que certos aspectos da emoção e do sentimento são indispensáveis para a racionalidade, ressaltando que não se trata de hierarquizá-los, mas entender a importância do bom funcionamento de ambos para as tomadas de decisão e para o raciocínio. Nesse sentido, ele aborda o sentimento como a “percepção direta de uma paisagem específica: a paisagem do corpo” (*idem*, p.14). Assim, quando o corpo é afetado pelo contato com determinados contextos, são produzidas reações independentes do raciocínio lógico, que são ‘lidas’ pelo cérebro e criam essa paisagem do corpo. A percepção desses afetos é entendida como o sentimento gerado por aquele contexto. Dito de outra forma, os afetos emergem incontrolavelmente e decorrem do nosso contato com determinados eventos, ressaltando-se a necessidade de circunstâncias específicas que levem à percepção de determinada emoção, que levará a identificação de um sentimento. Damásio conclui, a partir disso, que o corpo, “tal como é representado pelo cérebro, pode constituir o quadro de referências indispensáveis para os processos

neurais que experimentamos como sendo a mente” (*idem*, p.16). Assim, o nosso corpo é a referência para as interpretações que fazemos do mundo e não a realidade externa absoluta por si. Em outras palavras, sem um corpo não há sentimentos e sem sentimentos não há razão que se sustente. O erro de Descartes, nesse sentido, foi separar corpo e mente, tratando o corpo e tudo o que a ele é ligado como menor e desnecessário.

É no seu livro *Em busca de Espinosa*, no entanto, que Damásio desnuda o funcionamento do sentimento e das emoções. Seu método de estudo majoritário, aliado com outros métodos da neuroquímica e da observação do comportamento social, foi o uso de técnicas de neuroimagem, visando criar imagens da anatomia e atividade do cérebro humano. Nesse sentido, seu objetivo é “elucidar a teia de mecanismos que permitem aos nossos pensamentos desencadear estados emocionais e construir sentimentos” (Damásio, 2004, p.14), tendo por foco os sentimentos, aquilo que são e fazem.

Primeiramente, Damásio diferencia emoção de sentimento, afirmando que “as emoções são ações ou movimentos, muitos deles públicos, que ocorrem no rosto, na voz ou em comportamentos específicos” (*idem*, p.35), podendo ser visíveis – como um arrepio – ou invisíveis a olho nu – como a elevação do fluxo sanguíneo. Os sentimentos são necessariamente invisíveis a olho nu, sendo uma imagem mental. Em outras palavras, “as emoções ocorrem no teatro do corpo. Os sentimentos ocorrem no teatro da mente” (*ibidem*). Segundo o autor, “as emoções são um meio natural de avaliar o ambiente que nos rodeia e reagir de forma adaptativa” (*idem*, p.62). Por vezes, avaliamos a presença de um objeto e suas ligações pelas emoções junto ao aparelho da mente consciente, fazendo com que, a partir dessa co-avaliação, possamos modular as nossas reações emocionais. O sentimento, por sua vez, é “a representação mental do corpo funcionando de certa maneira” (*idem*, p.91). Assim, o conteúdo do sentimento se relaciona com a representação de um estado muito particular do corpo.

A passagem da emoção para sentimento foi descrita como um processo que se inicia com um estímulo singular e termina com o estabelecimento de bases para o sentimento relacionado com aquele estímulo. Este processo se espalha lateralmente e envolve cadeias paralelas. Há também uma ampliação levada pela memória de estímulos relacionados, os estímulos adicionais. Esses estímulos adicionais podem levar a uma modificação ou continuação na emoção. Assim, “em relação ao estímulo inicial, a continuação e a intensidade do estado emocional estão à mercê do desenrolar do processo cognitivo” (*idem*, p.72). Em outras palavras, há primeiro um

estímulo que gera reações emocionais no corpo. Essas reações são mapeadas pelo cérebro e são unidas à memória de estímulos adicionais, levando à emergência de determinado sentimento ligado àquela emoção ou à modificação da emoção através dos estímulos adicionais. Nesse sentido, os sentimentos não podem ser considerados percepções passivas, “um relâmpago que desaparece da nossa vida” (*idem*, p.99). Uma vez instalado um sentimento, ele recruta o corpo ativa e repetidamente, durante vários segundos ou minutos, correspondendo a dinâmicas variações na percepção (*ibidem*).

Ressalta-se que o sentimento não precisa ser necessariamente ligado a um estado real do corpo, mas sim um estado dos *mapas cerebrais do corpo*. Nesse caso, o autor aponta para o exemplo da empatia, que também pode ser entendida como a simulação de certos estados emocionais do corpo, quando, por exemplo, alguém de estima sofre um acidente e o cérebro, por um curto momento, falseia um mapa cerebral e a pessoa sente como se ela própria estivesse sofrendo pelo acidente (*idem*, p.126).

Damásio, então, coteja a funcionalidade desse processo que leva da emoção ao sentimento, ligando-o a processos homeostáticos, isto é, processos de regulação da vida que nos levam a responder automaticamente a problemas relacionados à manutenção da vida. Nesse sentido, as emoções e os sentimentos têm esse papel de regular a vida. Além disso, segundo o autor, toda experiência de vida é acompanhada por algum grau de emoção, tornando emoções e sentimentos, sendo eles positivos ou negativos, componentes obrigatórias nas nossas experiências sociais (*idem*, p.157). Assim, categorizamos experiências que temos ao longo da vida por base em emoções e sentimentos ligados a elas, fazendo com que respondamos de maneira rápida àquela experiência. Além disso, sem emoções e sentimentos, o ser humano não poderia se ligar com o mundo que o rodeia, não haveria generosidade, ou colaboração em grupo para sanar problemas (*idem*, p.169).

Damásio, a partir de suas pesquisas, também recoloca a questão do dualismo entre corpo e mente. Para ele, corpo e mente são atributos, manifestações paralelas de uma mesma substância, ou seja, “a mente humana é a ideia do corpo humano”, uma vez que os processos mentais se alicerçam no mapeamento do corpo que o cérebro constrói (*idem*, p.21). Ou seja, só há mente na presença de um corpo, pois a mente deriva de mapas cerebrais do estado do corpo.

A justificativa que Damásio fornece para o seu estudo e que nos interessa aqui, de modo específico, é que a correta compreensão dos sentimentos é indispensável para a “construção futura de uma visão dos seres

humanos mais correta do que a atual, uma visão que levará em conta todo o espetacular progresso que se tem feito nas ciências sociais, nas ciências cognitivas e na biologia” (*idem*, p.16). O valor prático dessa reconfiguração está em sua visão que “o êxito ou o fracasso da humanidade depende em grande parte do modo como o público e as instituições que governam a vida pública puderem incorporar essa nova perspectiva da natureza humana em princípios, métodos e leis” (*idem*, p.16). E, de fato, a noção tradicional de que podemos separar emoção de razão, corpo de mente, nos levou a uma forma equivocada de produzir um conhecimento sobre o fenômeno literário, em nosso caso específico.

Acredito que as justificativas empregadas por Damásio também podem ser aplicadas na nossa pesquisa sobre a atualização da história literária. A separação entre razão e emoção é equivocada sob o ponto de vista da neurociência de vertente damasiana. Essa divisão, contudo, é basilar no modo com que lidamos com fenômenos literários, pois, embora eles sejam estímulos-emocionalmente competentes, em sua maioria, e que levam a emoções e, posteriormente, a sentimentos, a história literária, em sua perspectiva mais elementar, visa apenas a relatar fatos históricos que possam contribuir para a formação de determinado texto. Ressaltamos, no entanto, que desconsiderar esse aspecto emocional significa alijar parte importante do fenômeno literário.

Pensar em uma história literária preocupada com aspectos emocionais e afetivos não se limita a indagar as respostas emocionais de determinados leitores diante de fenômenos literários específicos. Como vimos anteriormente, emoções e sentimentos são desencadeados por estímulos competentes, ou seja, dependem da existência de um agente externo que estimule o corpo e leve a pensamentos que possam desencadear reações emocionais. Nesse sentido, uma história literária preocupada com emoções e afetos deve estar atenta também para a produção de estímulos competentes.

Algo a se ressaltar é a *copresença* entre razão e emoção. Damásio e Ymoordino-Yang não desprezam o raciocínio lógico, só apontam para a presença de aspectos emocionais na tomada de decisões e no aprendizado. Da mesma forma, uma história literária afetiva também não descarta o raciocínio, a logicidade, mas apenas considera os afetos e as emoções também como atuantes.

Para ser ainda mais explícita no que tange os conceitos de afeto, emoção e sentimento, apontarei para as definições propostas por Eric Shouse (2005), uma vez que ele faz uma importante diferenciação entre esses termos. De acordo com ele, afeto e afeição não se referem a um sentimento

pessoal, pois, enquanto afeto é uma habilidade de afetar e ser afetado, “it is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body’s capacity to act” (Shouse, 2005, *s/p*), afeição “is each such state considered as an encounter between the affected body and a second, affecting body” (*ibidem*). Dessa forma, os aspectos de afetos e afeições não são usados em seu sentido lato, como sinônimo de emoção ou sentimento, mas como as paisagens do corpo, conforme Damásio define emoção. Por outro lado, sentimento é uma sensação baseada em experiências anteriores e emoção é a projeção de um sentimento. Em outras palavras, afeto é uma experiência pré-pessoal, pois se refere às reações do corpo diante de um evento, enquanto o sentimento é pessoal e biográfico por depender de uma série de sensações anteriores, e a emoção é social ao ser a percepção de um conjunto de sensações por base no conhecimento socialmente compartilhado – e, por isso, uma emoção pode ser fingida.

Em síntese, a importância de recorrer à neurociência para se pensar sobre afeto, emoções e sentimentos está em sua importante contribuição para a desmitificação de “neuromitos” (Immordino-Yang). Primeiramente, ela é relevante por nos fazer perceber que o conhecimento factual é inútil sem o guia de uma intuição emocional. Além disso, é preciso estar atento para a natureza dinâmica do aprendizado e sua relação com variáveis individuais e culturais na aquisição de habilidades, devido à plasticidade do nosso cérebro. Ressalta-se também que categorizamos experiências que temos ao longo da vida por base em emoções e sentimentos a elas ligadas. Essas ideias são primordiais para se pensar na produção de saberes.

6. Frederik Tygstrup aponta em seu artigo “Affective spaces” (2015) para a necessidade de uma mudança de foco da psique para a situação quando pensarmos sobre aspectos afetivos. Para ele, afetos são como uma composição complexa de elementos materiais, scripts sociais e protocolos para agência (agency), corpos humanos e suas diferentes ferramentas e próteses, “and an ensemble of individuals expressing their different volition, imaginaries and propensities” (Tygstrup, 2015, p.169). Essa proposta que seguiremos. A ênfase na relação da história literária com o afeto – e não apenas com sentimentos e emoções – se deve ao fato que não foi procurada uma narração de sujeitos sobre suas emoções no contato com fenômenos literários e culturais, mas por contextos de escrita de história de literatura

que possibilitassem a emergência dos afetos em *copresença* com processos de raciocínio lógico.

Nesse sentido, ainda sob a inspiração de Hans R. Jauss, o modo pelo qual proporei uma renovação na história literária não será mais através da inserção do leitor – mesmo porque podemos citar a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, como pioneira em ver a literatura como um sistema^[4] –, mas pela inserção de aspectos afetivos, como venho articulando ao longo desse texto. Precisamos de uma nova história literária que seja definitivamente literária. Um grande desafio para a pesquisa é que estamos acostumados a pensar na produção de conhecimentos apenas em termos de razão. Logo, propor um saber que alie razão e afeto coloca em questão a nossa base epistemológica. Precisamos reaprender a pensar, a conhecer, a ler.

7. Escolhi, para a epígrafe deste texto, um trecho de Manoel de Barros. Nele, o autor fala da existência de dois entendimentos: o da sensibilidade – “que é o entendimento do corpo” – e o da inteligência “que é o entendimento do espírito” (Barros, 1990, p.212). Devemos romper com essa separação e procurar unir corpo e espírito, sensibilidade e inteligência, uma vez que, de fato, a separação é arbitrária e empobrecedora para a história da literatura. Os fenômenos literários e culturais trazem consigo um elenco de sentidos. Sentidos tanto como significados como aquilo que nos afeta, que nos toca. O sentido histórico e cultural é apenas um deles e, em vez de distanciar-nos dos fenômenos literários e culturais, ou mantê-los apenas para leitores especializados, deve ser enriquecido pelo aporte dos afetos.

É preciso ressaltar que não pretendo reduzir a experiência afetiva a um conceito a ser aplicado nas histórias literárias. Temos que pensar em um modo de manter a sua potência. Ler é respiração e pensamento. Envolve corpo e razão. Como aparece na epígrafe, sejamos também árvore.

4 Ressalta-se que o livro de Candido foi publicado pela primeira vez em 1959, quase uma década anterior à reflexão teórica de Jauss.

Referências

- BARROS, Manoel de (1990). *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- BUENO, Luís (2012). Depois do fim: ainda história de literatura nacional?. *Matraga*, vol. 19 n.31, 205-217.
- DAMÁSIO, António (1996). *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DAMÁSIO, António (2004). *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FERRY, Luc (2012). *A revolução do amor: por uma espiritualidade laica*. Tradução: Vera Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Objetiva.
- FRANCHETTI, Paulo (2002). História literária: um gênero em crise. In: *Semear: Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, n.7. Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7.html. Acessado em 30/07/2013.
- HOLLIER, Dennis (ed.) (1989). *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard UP.
- JAUSS, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação para a história da literatura*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática.
- IMOORDINO-YANG, Mary Helen (2016). *Emotions, learning and the brain. Exploring the educational implications of affective neuroscience*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- LYNCH, Deidre Shauna (2015). *Loving Literature. A cultural history*. Chicago: University of Chicago Press.
- MAFFESOLI, Michel (2012). *O tempo retorna. Formas elementares da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- MAFFESOLI, Michel (2014). *Homo eroticus. Comunhões emocionais*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- MALABOU, Catherine (2014). Catherine Malabou : pour la rencontre entre philosophie et neuro-sciences. Disponível em: <http://www.lesinrocks.com/2014/10/20/livres/catherine-malabou-rencontre-philosophie-neuro-sciences-11530745/>. Acessado em 10/10/2016.
- MARCUS, Greil & WERNER, Sollors (ed.). (2009). *A New Literary History of America*. Cambridge and London: The Belnap Press & Harvard University Press.
- MATHIAS, Erika (2010). *Estudos de historiografia literária na ABRALIC (1988-2006): uma cartografia crítica*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio.
- MELLMANN, Katja (2016). E-Motion: Being Moved by Fiction and Media? Notes on Fictional Worlds, Virtual Contacts and the Reality of Emotions. *PSYART: A Hyperlink*

- Journal for the Psychological Study of the Arts*. Disponível em http://www.psyartjournal.com/article/show/mellmann-e_motion_being_moved_by_fiction_and_medi. Acessado em 29/11/2016.
- MIRANDA, Wander Melo (1998). Projeções de um debate. *Revista brasileira de literatura comparada*. n. 4. Florianópolis, 11-18.
- MORETTI, Franco (2013). *The bourgeois: between history and literature*. London: Verso.
- MOURA, Aline (2013). *A arte de escrever histórias: experimentos contemporâneos de historiografia literária*. Orientadora: Heidrun Olinto. Dissertação de mestrado. PUC-Rio.
- NIETZSCHE, Friedrich (2011). *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- OLINTO, Heidrun (2012). Razão e emoção nos atos de leitura. *Letras em Revista*. Teresina, v.03, n.01, 12-19.
- PONTES JR., Geraldo Ramos (2014). Os estudos culturais e a crítica literária no Brasil. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 44, 17-36.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2011). *Em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik (2000). Estudos culturais: os novos desafios para a teoria da literatura. *Dialogos Latinoamericanos*. v. 1. Aarhus, 33-45.
- SHOUSE, Eric (2005). Feeling, Emotion, Affect. *M/C Journal*, vol. 8, issue 6. Disponível em <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>. Acessado em 28/11/2015.
- TYGSTRUP, Frederik (2014). Affective spaces. In: OLINTO, Heidrun (org.). *Cenários contemporâneos de escrita* (pp. 166-184). Rio de Janeiro: 7Letras
- VALENTE, Luiz Fernando (1998). Entre Clio e Calíope: a construção da narrativa histórica em *Os Sertões*. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. 5 (suplemento), 39-55.
- WELLBERY, David E. (ed.). (2004). *A New History of German Literature*. Cambridge: Harvard UP.
- ZUMTHOR, Paul (2000). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC.

[recebido em 14 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

REPRESENTAÇÕES VISUAIS DA MORTE NA EDIÇÃO DE LIVROS EM PORTUGAL – ESTUDO EXPLORATÓRIO SOBRE AS EMOÇÕES VEICULADAS

VISUAL REPRESENTATIONS OF DEATH IN PORTUGUESE
BOOK PUBLISHING – AN EXPLORATORY STUDY OF THE
CONVEYED EMOTIONS

Mafalda Frade*

mmfrade.ua@gmail.com; mmfrade@fcsb.unl.pt

Maria Manuel Baptista*

mbaptista@ua.pt

A evolução imagética a que o mercado livreiro tem obrigado na última década, por força de uma competição cada vez mais intensa por leitores e por espaço/tempo nas livrarias, reflete-se de forma premente nas capas de livros, cujo *design* adquiriu uma enorme importância por apelar às emoções (motivando assim o consumo). As múltiplas obras sobre doença e morte editadas nos últimos anos em Portugal não escapam a esta tendência. Neste âmbito, o presente estudo procura analisar as diferenças e semelhanças na representação visual da morte nas capas destes livros, tendo em conta diversos parâmetros, como: sexo dos sujeitos, faixa etária, doenças específicas, autores e tipo de editoras. Através desta análise, identificaremos as regularidades e constantes presentes nas capas, procurando descobrir que mensagem veicula cada uma delas, de forma a compreendermos de que modo estes livros demonstram, nas suas capas, as conceções culturais e emoções que rodeiam estes assuntos.

Palavras-chave: morte, emoções, *design* editorial, representação cultural, capas de livros, Portugal.

* Centro de Linguística (CLUNL), FCSH/Universidade Nova de Lisboa; e Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal.

* Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal.

In the last decade, an increasingly intense competition for readers and space/time in bookstores has forced the book market to invest in appearance. This is strongly reflected in book covers whose design has gained great importance due to the fact that they aim to appeal to emotions (an important motivating tool for the purchaser). The multiple works on disease and death that have been published in recent years in Portugal do not escape this trend. In this context, an analysis is made of differences and similarities in the visual representation of death on the covers of these books, taking into account several parameters, such as: gender, age, specific diseases, authors and type of publishers. Through this analysis the characteristics of the covers will be identified and their intended message deciphered in order to understand how these book covers demonstrate the cultural conceptions and emotions that surround the subject of death.

Keywords: death, emotions, editorial design, cultural representation, book covers, Portugal.



0. Introdução

Pretende-se, com este estudo, investigar a forma como o tabu da morte é tratado a nível da cultura portuguesa, nomeadamente no que diz respeito às conceções culturais subjacentes às capas de livros cujo assunto principal se liga à narrativa de processos de doença e morte e que têm origem na forma como a nossa sociedade lida emocionalmente com este assunto.

Para atingirmos este nosso objetivo, faremos um breve excuroso sobre o modo como a sociedade ocidental tem lidado com o fenómeno da morte ao longo dos séculos, de forma a compreender as emoções que subjazem às representações culturais da morte nos nossos dias. Depois, analisaremos um *corpus* de capas de livros relacionadas com esta temática, procedendo a divisões internas e análises parciais, de acordo com variantes definidas. Teremos em consideração, aqui, não apenas as conceções culturais da sociedade ocidental sobre a morte, mas também as escolhas operadas pelo mercado livreiro no âmbito do *design* das capas de livros (a nível, por exemplo, de cor, imagem ou léxico), tendo em atenção que, neste domínio, geralmente se procura impulsionar ao máximo a venda de obras.

Após esta análise, os dados obtidos serão objeto de discussão, de forma a poderem ser extraídas do estudo conclusões acerca da temática definida.

1. A morte: do visível ao invisível

A morte foi fonte de atração para o Homem, desde tempos remotos, embora nem sempre tenha sido olhada de modo positivo ou pacífico, dada a conjuntura de mistério e incerteza que a rodeia (Caputo, 2008, p. 73.l). Em termos civilizacionais, para muitos é um tabu, uma circunstância da vida, assunto, objeto ou comportamento que não é mencionado frontalmente (ou sequer assumido), impondo assim uma proibição relacionada com uma determinada realidade e os nomes pelos quais é conhecida (Ullmann, 1964, p. 425-426). De acordo com Ullmann^[1], a motivação psicológica por trás do tabu linguístico pode ser de três tipos: medo (como acontece com os tabus ligados ao sobrenatural, por exemplo), decência (caso dos tabus relacionados com funções fisiológicas, partes do corpo, sexo, etc.) ou delicadeza (destinada a evitar a menção direta a assuntos desagradáveis como doenças, crimes ou a morte). Esta última realidade é profícua em eufemismos destinados a evitar a menção direta à morte. Por exemplo, ‘morrer’ é um vocábulo frequentemente substituído por expressões como ‘deixar esta vida’, ‘partir para o outro mundo’, ‘ir para Deus’, etc. (Ullmann, 1964, p. 310).

Diversos estudos revelam que, ao longo dos tempos, a morte foi encarada de forma distinta pelas diferentes civilizações. Assim, em tempos remotos, os mortos ocupavam um lugar próprio e eram honrados na sua nova condição, o que também sucede no Mundo Antigo, época em que os defuntos tinham um espaço próprio, como a beira das estradas no perímetro exterior das cidades romanas. Os primeiros séculos d. C. trouxeram modificações, como o culto dos mártires, cuja proteção além da morte era invocada e marcada pelo enterramento perto dos seus túmulos. No século VI d. C., esta conduta transforma-se em sepultamento dentro das igrejas, num desejo de proteção divina (Ariès, 1975, p. 25-29).

Na segunda fase da Idade Média (séculos XI e XII), a ideia da morte conhece uma mudança. Até agora era encarada como algo natural e familiar e o seu instante chega a ser organizado e ritualizado em cerimónia a que assiste toda a família (crianças incluídas) e o próprio moribundo^[2], sendo considerado natural que o homem se apercebesse da própria condição ou fosse avisado de que o fim estava próximo, participando na sua preparação (Ariès, 1975, p. 145-147). Contudo, o desenvolvimento da noção de pecado original e da conceção cristã sobre o Juízo Final, com a

1 Ullmann (1964) distingue estes três grupos de tabus, embora não os delimite de forma rigorosa.

2 “A câmara do moribundo convertia-se então em lugar público. A entrada era livre. (...) Importava que os parentes, amigos e vizinhos estivessem presentes” (Ariès, 1975, p. 24).

concomitante individualização do Destino além-vida e a incerteza sobre a misericórdia divina (o Paraíso torna-se inacessível a todas as almas, sendo possível o sofrimento no Inferno), fomentou uma consciência pessoal do processo e a interiorização da morte como uma situação atemorizante. Antropomorficamente, e sobretudo a partir do século XII, a morte, até então representada como um homem, surge sob a forma de esqueletos e perante o seu poder a impotência humana é total (Ariès, 1975, p. 32-35; Guthke, 1999, p. 39-40).

A este temor alia-se, nos séculos XIV-XVI, o interesse pela corrupção física associada ao desaparecimento corporal, representada artisticamente por imagens de cadáveres e descrições literárias sobre o tema, num jogo erótico-macabro em que amor e morte se entrelaçam e em que esta última é olhada sem a familiaridade que até agora a caracterizava (Ariès, 1975, p. 43-44; Guthke, 1999, p. 92-104).

Séculos depois, na época romântica, a sociedade começa a reagir de forma dramática, num processo de afetividade em que a morte é admirada pela sua beleza e dramatismo, sendo olhada com complacência e emoção e assumindo-se como uma amiga, irmã do sono, que extingue a vida sem choque, ainda que continue a implicar sofrimento.^[3] No século XVIII, o dramatismo é reforçado pelo pensamento ideológico iluminista – que repensa os enterramentos nas igrejas, por questões de saúde e da indignidade relacionada com o tratamento dado aos corpos (Ariès, 1975, p. 49-50; Catroga, 1999, p. 42-45) – e pelas transformações que marcam as relações familiares, agora mais marcadas pelo afeto^[4] e, conseqüentemente, mais sensíveis à separação provocada pela morte: o desaparecimento dos entes queridos torna-se intolerável, revelando-se num luto visível, mais propenso ao choro e a lamentações emotivas (Ariès, 1975, p. 44-46).

3 “The Romantic Age visualized death as a friendly and conciliatory, even loving and beautiful persona that paradoxically enhances life as it fades away” (Guthke, 1999, p. 132. Veja-se também, *ibidem*, p. 128-158).

4 “Com o advento da industrialização, assiste-se a uma mudança por muitos considerada radical: a separação do local de trabalho do local de residência familiar. O trabalho passa a desenrolar-se exteriormente ao contexto familiar e isto influencia de diversas formas a organização e dinâmica familiar. A família torna-se pela primeira vez num espaço privado. Os interesses comunitários transferem-se para os interesses individuais e a família passa a centrar-se no pai, mãe e filhos. O contraste implícito entre a família tradicional baseada numa rede alargada e bem estruturada de relações familiares ligadas por deveres e obrigações e uma muito mais reduzida, individualista e frágil família dos tempos modernos, é cada vez mais notório e presente. A estrutura familiar passa a estar relacionada com a atracção sexual, com o amor e companheirismo. O casamento romântico passa a ditar as regras” (Cunha, 2005, p. 12).

Ainda no século XIX, começa a verificar-se artisticamente um com-prazimento com o fim da vida, através, por exemplo, de imagens de anjos que conduzem à morte de forma tranquila, numa pacificação melancólica e sedutora.

Já no século XX, a arte mantém vivo um discurso próprio sobre a morte – que vai da exploração do lado negro da morte à sátira ou à sua representação como uma sedutora excêntrica (Guthke, 1999, p. 228-251; Kohle, 2013, p. 56-57) –, mas, paradoxalmente, “o homem comum emudeceu, comporta-se como se a morte não existisse” (Ariès, 1975, p. 144). De facto, as diversas mudanças sociais operadas conduzem à consolidação do tabu da morte, agora olhada com distanciamento, verificando-se um processo de dissimulação da condição do moribundo e a negação do fim da vida.

Esta conduta relaciona-se, à época, com fatores que importa discriminar:

a) A crescente valorização do prazer e da felicidade e controlo do luto

A partir do século XX, notou-se uma crescente valorização do prazer e da felicidade, que não tolera um espaço de dor e sofrimento (Abud, 2008, p. 2; Ariès, 1975, p. 150). Para isto terá contribuído, segundo Kübler-Ross (1996, p. 26-27), o facto de o sofrimento ter perdido a sua razão de ser: se, antes, as crenças religiosas permitiam a convicção de que as dores terrenas seriam convertidas em recompensa no Paraíso, hoje em dia, a administração de sedativos permitiu fugir ao sofrimento, que deixou, assim, de ter uma finalidade evidente num mundo onde se deve aparentar sempre felicidade. De facto, a sociedade de hoje pugna pela fuga à tristeza, o que conduz a uma grande pressão para se evitar a expressão de emoções negativas, que se tornam interditas como se houvesse “o dever moral e a obrigação social de contribuir para a felicidade colectiva, evitando toda a causa de tristeza ou aflição” (Ariès, 1975, p. 56, 59).

Isto conduz a dois tipos de conduta. Por um lado, o moribundo procura dissimular a sua condição, para poupar os seus à emoção de assistir à agonia final. E estes fazem o mesmo: assiste-se com frequência à ocultação, perante o doente, da sua real condição e da aproximação da morte, numa tentativa de escamotear os sentimentos de angústia e sofrimento que ele poderia expressar e que perturbariam não só o seu círculo de relações mais próximo, mas também a sociedade em geral (Ariès, 1975, p. 55-56, 148, 151; Kübler-Ross, 1996, p. 48). Por outro, evita-se a expressão visível do luto, exigindo-se que seja reservada para a intimidade, pelo facto

de a manifestação descontrolada de sentimentos perturbar e repugnar os que rodeiam o enlutado (Caputo, 2008, p. 78). Nota-se, assim, neste contexto, que o processo da morte é negado cultural e socialmente, devendo circunscrever-se ao foro privado. Contudo, mesmo aqui a exteriorização do luto deve ser reduzida ao mínimo e o morto, não sendo esquecido, deixa de existir no plano da palavra e dos atos se estes revelarem sofrimento. De facto, a expressão dos estados emocionais é cada vez mais interdita: em casa, a possibilidade de impressionar as crianças, por exemplo, obriga à expressão solitária e escondida da dor, o que pode conduzir, mais tarde, a problemas psicológicos (Ariès, 1975, p. 57-58, 160-163).

b) Os avanços no campo da medicina

Com o advento dos progressos médicos, que permitem o prolongamento da vida e o adiamento do processo da morte, criou-se a ilusão de que a morte é controlável, o que impede que seja aceite como natural e expectável (Abud, 2008, p. 3). Estes avanços dotaram também a profissão médica de uma aura de onipotência e invulnerabilidade perante a doença que interfere na conduta de doentes e profissionais de saúde. Assim, se muitos doentes acham que o médico tudo sabe, colocando-se nas suas mãos com a esperança de poder vencer qualquer enfermidade e exigindo uma resposta à altura das suas expectativas^[5], há médicos que, pelo seu lado, não conseguem gerir os sentimentos de impotência que a fase terminal de alguns pacientes acarreta, revelando dificuldade em saber quando parar de tentar salvar uma vida^[6], ou manifestando uma aparente frieza científica, na tentativa de evitar a ansiedade e culpa que o sentimento de fracasso proporciona. De facto^[7],

5 “As concepções positivistas da sociedade ocidental moderna deram origem à crença infundada de que tudo pode ser subjugado, moldado à nossa vontade. Quando se consideram, por exemplo, os avanços que diversos medicamentos e técnicas cirúrgicas trouxeram para a qualidade de vida do ser humano, inclusive com prolongamento de sua existência, pode-se entender a crença de que, se as doenças que levam à morte podem ser curadas, é só uma questão de tempo até que se consiga a cura para todas estas doenças e a morte deixe de existir. Assim, a morte passa a ser entendida como falha da medicina e não como parte integrante da vida. A visão da morte como um erro da medicina, um insucesso de um tratamento, gera ansiedade e cobrança por parte da população e dos próprios médicos” (Pazin-Filho, 2005, p. 20).

6 Amorim, 2013, p. 58; Vivone, 2004, p. 15; Rosário, 1991, p. 243, 245.

7 Ver também Kübler-Ross, 1996, p. 21; Pinto e Veiga, 2005, p. 41; Pazin-Filho, 2005, p. 21; Vivone, 2004, p. 15; Gama, 2013, p. 80.

a sociedade atribui ao médico a função de ser o responsável por debelar e vencer a morte; é o ser tanatolítico (grego: *tanatos* = morte, *litis* = destruição) que decide o instante da morte e o contexto do morrer. Torna-se, assim, onipotente e como primazia tem-se o salvar a qualquer custo, a fim de corresponder às expectativas projetadas de um preservador de vidas. Assim, pesa sobre os médicos uma alta expectativa social que se expressa de diversas formas. Dentro desse contexto e na vigência de doenças incuráveis, o médico se defronta com sua insignificância diante de quadros irreversíveis. Consciente ou inconscientemente, defronta-se consigo mesmo, com a própria finitude, frustrando-se. Consequentemente temeroso por esses sentimentos, ele passa a doutrinarse do distanciamento e da frialdade desumanizadora. A neutralidade, a alienação e a indiferença com o doente são tidas como condições *sine qua non* para o bom desempenho do trabalho, uma vez que afastam a angústia do profissional frente à morte do outro e de si mesmo. Dessa forma, os médicos tendem a não se defrontar com a realidade da morte, fato esse que passa a ser fonte de sofrimento, constituindo um tema tabu, que procuram evitar (Hanna *et al.*, 2011, p. 589).

Este processo é bem visível no caso das doenças oncológicas, segunda causa de morte nos países industrializados^[8], cujo espectro aterroriza a sociedade atual. Tal como sucedeu com a tuberculose no século XIX e inícios do século XX, hoje em dia o cancro surge como doença que suscita enorme temor e é equivalente a morte certa para muitos, chegando a ser evitada a sua menção direta (Sontag, 1998, p. 15; Kübler-Ross, 1996, p. 41-43; Ariès, 1975, p. 150). De facto, e ainda que, em muitos dos seus tipos, o cancro possa ser encarado como uma doença crónica^[9] e passível, portanto, de acompanhar um doente muitos anos antes da sua morte, em termos culturais não deixa de ser considerado uma doença mortal, suscitando, assim, muitos temores^[10]:

Não restam dúvidas que o traço mais evidente desta doença é a perenidade de um conceito de incurabilidade, acompanhado de uma fama igualmente sinistra e desmoralizante, repulsiva até, aspetos que mesmo na prática médica não deixaram de ser reproduzidos nem sequer desmentidos. Poderia supor-se o contrário, em face das campanhas anticancerosas do século XX e da introdução progressiva de métodos de tratamento cada vez mais eficazes, se bem que nem sempre curativos, mas a verdade é que mesmo nos dias de hoje em muitos casos se transforma o cancro não numa doença totalmente curada, mas sim

8 Pimentel, *ap. d* Canavarro *et al.*, 2010, p. 6.

9 Canavarro *et al.*, 2010, p. 6-7.

10 Ver também Almico e Faro, 2014, p. 2.

numa doença crónica, e é certo que ainda está por surgir a «bala mágica» que lhe dará, enfim, o derradeiro golpe de misericórdia (Costa, 2012, p. 88).

Esta inexistência da “bala mágica”, um tratamento que permita erradicar por completo a doença oncológica, torna esta particularmente difícil para os profissionais de saúde, dada a imprevisibilidade da cura que lhe está associada. Em muitos casos, os tratamentos apenas permitem “ganhos mínimos em termos de resposta ao tumor e sobrevivência” (Canavarro *et al.*, 2010, p. 6) e assim, os médicos oncológicos, ainda que consigam por vezes alcançar uma cura ou minimizar os efeitos da doença, ganhando tempo de vida para os doentes, permanecem muito vulneráveis às representações sociais de onipotência e invulnerabilidade que, como vimos, interferem com o comportamento emocional que evidenciam junto dos pacientes.

c) O hospital como espaço de morte

A partir do fim do século XIX, o espaço preferencial para a morte passa a ser o hospital, o que tornou o óbito socialmente menos visível (Macedo, 2004, p. 10-12). Esta situação favoreceu a solidão do moribundo, que deixou de morrer em casa. Com isto, produziu-se um crescente afastamento da família à hora da morte, provocando uma crescente intolerância pela presença do corpo no espaço familiar (que hoje está consolidada). Neste âmbito, as pessoas, sobretudo as crianças, são subtraídas a tudo o que rodeia o desaparecimento de alguém, “como se a morte tivesse sido proscrita do palco da vida social” (Cunha, 1999, p. 118).^[11] Ao mesmo tempo, os rituais fúnebres mudam e passam a ser rápidos e discretos, evitando-se as emoções fortes e até o vestuário escuro.^[12] O tabu da morte torna-se, assim, bem patente na sociedade, decorrendo do medo da exposição à própria finitude e à corrupção corporal, o que nos permite concluir que “a sociedade contemporânea tem estabelecido, através de formas culturais, a redução da morte e tudo o que está relacionado a ela no intuito de negar a experiência da mesma” (Caputo, 2008, p. 78).

11 Ver também *ibidem*, p. 110-112; Caputo, 2008, p. 79; Ariès, 1975, p. 56, 165.

12 Caputo, 2008, p. 78; Cunha, 1999, p. 111-112; Abud, 2008, p. 2; Ariès, 1975, p. 57, 156.

2. O *design* das capas de livros e a temática da morte

Diversos estudos demonstram que o *design* dos objetos influencia o comportamento dos consumidores, impelindo-os, ou não, à compra de um determinado produto. De acordo com as investigações levadas a cabo por Norman (2004), isto relaciona-se diretamente com as emoções, razão pela qual este investigador refere a existência do ‘*Design* emocional’, considerando que é muito importante que o *designer* saiba interpelar emocionalmente o público-alvo, na medida em que as emoções desempenham um papel crucial nas decisões que este último toma.^[13] Assim sendo, o sucesso de um objeto de *design* depende, pelo menos em parte, da forma como atinge emocionalmente o potencial consumidor.

No que diz respeito às capas de livros, esta necessidade mantém-se. De facto, como defende Rollins (2014, p. 7)^[14],

a book cover can evoke a range of emotional responses, from horror to nostalgia to amusement, or even indifference. Each of these responses is valid, and understanding and predicting what those emotional responses will be is in the publisher’s interest. In order to appeal to the consumer, the book must create a feeling that inspires purchase; this feeling is often non-conscious.

De facto, uma das mais importantes características a ter em conta à hora de colocar o livro no mercado é a capa que tem: se não atrair o consumidor, é provável que este não se interesse pelo livro.^[15] Assim sendo, o principal objetivo de uma capa é vender, pelo que esta deve não apenas informar, mas também atrair, estando em consonância com as exigências do mercado, sobretudo no mundo dos livros de consumo rápido, devido à necessidade de aproveitar o impulso de compra que o público-leitor manifesta.^[16] Ora, sabemos que estamos, neste momento, num mundo dominado pelos

13 “Modern research shows that the affective system provides critical assistance to your decision making by helping you make rapid selections between good and bad, reducing the number of things to be considered” (Norman, 2004, p. 12). Veja-se também Rollins, 2014, p. 6-8.

14 Veja-se também Postma, 2015, p. 4.

15 “The cover may give the consumer no feelings one way or another if he or she is already committed to buying the book, but a cover he or she finds off-putting may convince an uncommitted consumer not to purchase the book. It is therefore imperative that the message consumers receive from the cover image be attractive to him or her in some way” (Rollins, 2014, p. 17). Veja-se também Suzanne, 2003, p. 150.

16 “The sales objective of the image is more significant in consumer book publishing (especially paperbacks) than other areas because of the importance of retail impulse purchase” (Clark, 2002, p. 106).

grandes grupos empresariais, em que a cultura livreira é olhada como uma indústria que deve dar lucro, sendo que a política mais comum é a de abandonar a publicação de obras que não atraíam o consumidor rapidamente.^[17] Neste âmbito, uma capa de livro pode fazer a diferença, como indica Phillips (2007, p. 29-30):

The cover plays a vital part in positioning a book or author in the market. The retail environment for books has become highly competitive and covers have to be correct for the chosen market (...). The cover can determine whether the book is displayed face out in the shop, and whether it is picked up by a browser looking for their next purchase.

Vemos, assim, que, neste âmbito, o *design* da capa é vital: “good design standards sell books”, diz-nos Clark (2002, p. 102), ressaltando, entre outros pontos, o modo como a capa pode atrair o potencial comprador.

No caso da edição de livros sobre a morte, esta atração é vital: só é possível vender um livro que aborde o tema da morte desde que, à primeira vista (ou seja, na capa), não se revelem ostensivamente sinais de sofrimento. De facto, não é possível neste tipo de livros seguir a tendência de utilizar a capa para dar pistas ao potencial consumidor sobre o conteúdo do livro, de forma a atraí-lo para a compra.^[18] Assim, ainda que a contenção que o luto socialmente exige nos dias de hoje não invalide que a morte possa ser objeto de exteriorização emocional, é necessário, num produto de consumo, fazê-lo da forma considerada correta para a cultura do nosso tempo: pugnando pela ausência de sofrimento, para que a situação não provoque repulsa e afastamento. Neste âmbito, note-se o que nos diz Ariès, a propósito dos rituais fúnebres norte-americanos, onde o embalsamento e a reunião familiar por ocasião do funeral se converteram num comércio lucrativo: “Não se vende bem o que não tem valor por demasiado familiar ou comum, nem o que provoca medo, horror ou pena. Para vender a morte, é preciso torná-la desejável” (Ariès, 1975, p. 62). Este princípio aplica-se também à cultura e, mais particularmente, ao comércio de livros relacionados com a morte, cujas capas têm características peculiares, como veremos.

17 Schiffrin, 2006, p. 126; Mollier, 2009, p. 33-34, 37, 39.

18 “Visual elements of a book cover provide the receiver with clues about book content: the receiver, I assume, uses the visual elements for inferences about the content” (Soderlund, 2007, p. 500).

3. Metodologia

Em termos metodológicos, realizámos inicialmente uma revisão da literatura existente sobre as representações da morte na sociedade ocidental ao longo dos séculos, com especial destaque para a contemporaneidade e a forma como, hoje em dia, a morte é (ou não) representada na nossa sociedade.

Escolhemos, neste âmbito, a análise de livros relacionados com investigação sobre o luto e com memórias eventualmente verídicas de indivíduos que enfrentaram situações de doença que, em alguns casos, redundaram em morte. Aqui interessou-nos especificamente o fenómeno da representação da morte em capas de livros que evocam doenças potencialmente mortais e que são fonte de angústia, como o cancro, no sentido de averiguar que pistas transmitiam no que diz respeito à forma como a morte é emocionalmente encarada.

Assim sendo, definimos como problemática central da nossa pesquisa a análise das conceções subjacentes às capas de livros relacionadas com o tema da morte, procurando detetar aí indícios relacionados com dimensões específicas da representação cultural da morte que é veiculada no *design* das capas dos livros analisados.

Neste âmbito, recorremos a catálogos *online* de editoras e *sites* dedicados a temas relacionados com doença e morte para proceder ao levantamento de um *corpus* de capas constituído por cerca de 30 exemplares de livros de autores portugueses sobre esta temática. Este *corpus* foi depois dividido em 3 variantes, cada uma composta por uma temática diferente – cancro, perda gestacional e investigação sobre o luto – que são ainda passíveis de ser restringidas. Em seguida, operámos uma análise qualitativa das variantes definidas, no sentido de encontrar relações estáveis entre as mesmas e um conjunto de características presentes nas capas dos livros – como o tipo de imagem, a cor ou a linguagem utilizada – e capazes de transmitir indicações sobre as conceções de morte que estas procuram revelar. Após esta análise, procedemos à discussão das relações encontradas, procurando depois extrair conclusões e deixando sugestões de trabalho futuro nesta área.

4. Análise e discussão dos indícios de representação cultural da morte presentes em capas de livros

Como já foi referido, para se conseguir efetuar uma análise qualitativa, o *corpus* de capas de livros que coligimos foi dividido em 3 variantes – cancro, perda gestacional e investigação sobre o luto –, que depois foram

internamente divididas, de forma a conseguirmos obter uma análise mais apurada:

- cancro: variante dividida ainda em memórias biográficas (de adultos, jovens e crianças) e testemunhos coletivos e de profissionais de saúde;
- perda gestacional: variante dividida em testemunhos coletivos e pessoais;
- luto: variante em que se analisou a investigação de profissionais.

No sentido de encontrar relações estáveis capazes de veicular indícios sobre as conceções culturais de morte presentes nas capas deste *corpus*, estas variantes (veja-se anexo 1 para enumeração das capas analisadas e suas imagens) foram depois analisadas de acordo com características específicas:

- sexo do sujeito que é referência principal do livro;
- número de exemplares por sexo (do sujeito que é referência principal);
- tipo de relato (autobiográfico, biográfico, investigação);
- tipo de imagem (representação ou não do sujeito que é objeto de referência ou de outro tipo de imagem);
- cor predominante;
- linguagem utilizada em títulos e subtítulos;
- editora responsável pela publicação.

Desta análise, resultam as seguintes observações:

4.1 Temática do cancro

No âmbito das capas relacionadas com a temática do cancro, a grande maioria representa o protagonista da obra (doze exemplares), sendo que cinco são do sexo masculino (dois adultos, um jovem e dois meninos) e os restantes são do sexo feminino (quatro mulheres adultas – numa vislumbra-se apenas a cara –, uma jovem e duas meninas).

Neste domínio predominam os livros ligados a chancelas do grupo editorial Leya (1, 2, 4, 6, 12, 15) ou a grupos editoriais internacionais (3, 7, 8), estando os restantes livros associados a chancelas de grupos editoriais mais pequenos, como a Presença (13), ou a editoras independentes (5, 9, 10, 11, 14), mas que estão presentes no mercado das grandes livrarias (como a Fnac), para além de uma aposta na venda *online*.

No que diz respeito às obras relacionadas com testemunhos coletivos sobre o cancro, as capas apresentam uma maior heterogeneidade de

imagens, como veremos. Neste âmbito, dois livros foram editados por grupos editoriais (Leya e Plátano), ao passo que o terceiro, com aspas na capa, foi editado pela Liga Portuguesa contra o Cancro, que aqui consideramos editora independente.

Já relativamente às editoras relacionadas com os testemunhos médicos, estes foram todos publicados por editoras independentes, mas que procuraram estar presentes nos grandes espaços livreiros (à exceção da Âmbar, já desaparecida).

Vejamos pormenores sobre as capas que dizem respeito a esta temática, observando as tabelas que resumem as características observadas:

Tabela 1. Exemplos de *corpuses* relacionados com o cancro e memórias biográficas de indivíduos do sexo masculino

	Cancro	
	Memórias biográficas: Adultos (homens)	Memórias biográficas: Jovens (rapazes)
Sexo do sujeito	M	M
Número de obras	Duas (n.ºs 1,2)	Uma (n.º 9)
Tipo de relato	Autobiográfico	Escrito por progenitor
Tipo de imagem	Sujeitos/autores a sorrir (n.ºs 1,2)	Sujeito que é objeto de referência no livro
Cor predominante na capa	Predominância de preto e branco	Capa a preto e branco
Linguagem utilizada	Títulos e subtítulos relacionados com o campo semântico da vida ('vida')	Título que remete para o campo semântico do amor ('amor'), com a palavra 'cancro' presente uma vez
Editoras	Oficina do Livro, Livros d'Hoje (Grupo Leya)	Editora Ómega (Editora independente)

No caso dos protagonistas masculinos, como se observa na Tabela (ver também anexo 1), as imagens mostram apenas a parte de cima do corpo (ombros e cabeça) e veiculam contenção e sobriedade, relacionada com a predominância de preto e branco, e que são compatíveis com a exigência feita ao género masculino de mostrar mais contenção no luto ou no sofrimento, evitando uma expressão mais vívida das emoções. As capas espelham ainda serenidade/paz, através da presença de sorrisos e de títulos

cujas formas verbais exortam à vida (“Aproveitem a vida”, “Nunca te distraias da vida”).

Tabela 2. Exemplos de *corpus* relacionados com o cancro e memórias biográficas de indivíduos do sexo feminino

	Cancro	
	Memórias biográficas: Adultos (mulheres)	Memórias biográficas: Jovens (raparigas)
Sexo do sujeito	F	F
Número de obras	Seis (n.ºs 3-8)	Duas (n.ºs 10,11)
Tipo de relato	Autobiográfico (quatro) Relatos de filhas cuidadoras, autoras dos livros (dois)	Autobiográfico
Tipo de imagem	Sujeitos, na sua maioria (três) a sorrir (n.ºs 4,5,6) Vista parcial de cara (um - n.º 3) Representação de flores viçosas (dois - n.ºs 7,8)	Eventualmente sujeito que é objeto de referência no livro (um - n.º 10); ausência de representação humana, destacando-se o título ‘Cancro com humor’ (um - n.º 11)
Cor predominante na capa	Capas tendencialmente coloridas – rosa, azul, vermelho (um único caso a preto e branco, com predominância do branco - n.º 4)	Capas com cores claras (um - n.º 10), preto, branco e azul (um - n.º 11)
Linguagem utilizada	Títulos e subtítulos com presença da palavra ‘cancro’ e campos semânticos da guerra (‘batalha’, ‘lutadora’, ‘desafio’, ‘força’, ‘corajosa’), vida (‘viver’, ‘cura’, ‘sobreviver’, ‘finais felizes’), viagem (‘viagem’) e felicidade (‘alegria’, ‘amar’, ‘cuidar’)	Títulos que remetem para os campos semânticos da vida (‘vivemos’) e alegria (‘humor’), com a palavra ‘cancro’ presente uma vez
Editoras	Oficina do Livro, Dom Quixote (Grupo Leya); Chiado Editora (Grupo Break Media); Esfera dos Livros (Grupo Rizzoli)	Letras com assunto, Guerra e Paz (Editoras independentes)

No que diz respeito às protagonistas femininas, e como se observa na tabela 2 (ver também anexo 1), as imagens relacionadas com o sexo feminino veiculam tendencialmente alegria, felicidade e/ou paz (branco), tanto pelas imagens – em que prevalecem sorrisos, corpos saudáveis ou metaforizados como tal (sob a forma de flores viçosas, ainda que cortadas) e

cores alegres – como pela linguagem, ligada a sentimentos positivos (amor, alegria, esperança).

Tabela 3. Exemplos do *corpus* relacionados com o cancro e memórias biográficas de crianças

	Cancro	
	Memórias biográficas: Crianças	
Sexo do sujeito	M	F
Número de obras (por sexo)	Duas (n.ºs 12,13)	Duas (n.ºs 14,15)
Tipo de relato	Escrito por progenitor (um – n.º 12) e por avó (um – n.º 13)	Escrito por escritores (dois)
Tipo de imagem	Representação do sujeito com progenitor (um – n.º 12) ou sem progenitor (um – n.º 13) e presença de elementos naturais (flores – n.º 13)	Representação do sujeito com progenitor (um – n.º 14) e sem progenitor (um – n.º 15), presença de elementos festivos (balões – n.º 14)
Cor predominante na capa	Capas coloridas com predominância do azul (um – n.º 12) e do azul e amarelo (um – n.º 13)	Capas coloridas com predominância de rosa (um – n.º 15), a que se junta o vermelho, verde, azul, amarelo (um – n.º 14)
Linguagem utilizada	Títulos e subtítulos que remetem para os campos semânticos da guerra ('luta', 'desistir não'), esperança ('céu pode esperar', 'esperança', 'milagres')	Títulos e subtítulos que remetem para os campos semânticos do amor ('amor'), guerra ('vencerá', 'luta') e presença da palavra 'cancro'
Editoras	Marcador (Ed. Presença); Lua de Papel (Grupo Leya)	Ed. Asa (Grupo Leya); Chá das Cinco (Editora independente: Saída de emergência)

Relativamente às crianças, e como vemos na tabela 3 (ver também anexo 1), todos os sujeitos (tanto masculinos como femininos) são fotograficamente representados e há uma diferença marcada em relação às capas anteriormente observadas: as mais 'festivas' são as que se relacionam com o mundo infantil. De facto, estas capas transmitem alegria, presente através de imagens coloridas, elementos festivos (balões) ou da Natureza a florescer (campo de flores) e de uma linguagem que remete para os campos semânticos do amor ('amor'), guerra ('vencerá', 'luta', 'desistir não') e esperança ('céu pode esperar', 'esperança', 'milagres'). Neste âmbito, em todos os casos predominam os sentimentos de recusa da morte, tornada invisível, apesar de se verificar variadas vezes, em termos linguísticos, a palavra 'cancro'.

Tabela 4. Exemplos do *corpus* relacionados com o cancro e testemunhos coletivos e de profissionais de saúde

	Cancro	
	Testemunhos coletivos	Profissionais de saúde
Sexo do sujeito	Não aplicável	M
Número de obras	Três (n.ºs 16-18)	Três (n.ºs 19-21)
Tipo de relato	Autobiográficos, compilado por jornalistas (dois – n.ºs 16,17) ou por Liga Portuguesa contra o Cancro (um – n.º 18)	Autobiográficos, escritos por médicos
Tipo de imagem	Com imagem humana em atitude vencedora, de braços erguidos (um – n.º 16), imagem da jornalista autora do livro (um – n.º 17), imagem do sinal de pontuação ‘aspas’ (um – n.º 18)	Folha caída, a murchar (um – n.º 19); paisagem citadina invernal (neve) com imagens humanas indistintas (um – n.º 20); sem imagem (um – n.º 21)
Cor predominante na capa	Predominância de tons neutros, com preto, branco e azul (um – n.º 16); preto, cinzento e azul, com título a rosa (um – n.º 17); azul, cinzento e branco (um – n.º 18)	Amarelo e castanho (um – n.º 19), preto e branco (um – n.º 20), fundo vermelho com letras negras e brancas (um – n.º 21)
Linguagem utilizada	Títulos e subtítulos com presença da palavra ‘cancro’ (dois) e que remetem para os campos semânticos da guerra (‘luta’, ‘enfrentaram’, ‘encorajadores’, ‘vencer’, ‘quebrar’) e voz/ruído (‘silêncio’, ‘testemunhos’)	Títulos e subtítulos com presença da palavra cancro (um) e que remetem para os campos semânticos da vida/morte (vida, ‘tempo entre parêntesis’, viver, morrer), amor (‘amor’)
Editoras	Oficina do Livro (Grupo Leya); Plátano Editora (Grupo Editorial); LPCC (Editora independente)	Ed. Afrontamento, Verso da Kapa; Âmbar (Editora independente)

No que diz respeito às obras relacionadas com testemunhos coletivos e de profissionais de saúde, e como podemos ver na tabela 4 (ver também anexo 1), observa-se uma maior heterogeneidade nas capas, ainda que não haja representação crua da morte, preferindo-se a fuga à mesma através de diversas estratégias.

Nos testemunhos coletivos, se por um lado assistimos, em termos de imagem, à representação humana em postura vencedora – metáfora da morte como inimigo vencido numa guerra, como descreve Susan Sontag

(1998, p. 72-75) – , por outro encontramos capas onde predomina a sobriedade e contenção, preferindo-se imagens relacionadas com a autora da compilação, num caso, ou a abstração da imagem do sinal de pontuação ‘aspas’, metáfora das vozes que protagonizam os testemunhos. Este tipo de imagens, em nosso entender, tanto veicula a ideia de coletivo (por serem vários os protagonistas, nenhum é representado), como se pode associar à existência de formas diferentes de sentir a morte, o que não permite, neste último caso, o estabelecimento de uma representação social única do fim da vida. Assim sendo, preferem-se representações quase ‘asséticas’, profissionais (em alguns casos, predominam até as cores ‘hospitalares’, como o branco e o azul), com afastamento da referência ao tema do livro, ainda que a linguagem veicule força e resistência.

Já no que toca aos livros escritos por profissionais de saúde, predomina igualmente a contenção: aqui também nos deparamos com capas sóbrias, mas onde a figura humana está praticamente ausente, dando lugar a capas sem imagem ou a imagens metafóricas (como folhas a murchar ou uma paisagem invernal — esta última a preto e branco, lembrando cores associadas ao luto). Não existe, assim, uma representação crua da morte (como eventualmente poderíamos esperar, dado tratar-se de obras escritas por médicos habituados a lidar com questões oncológicas), nem mesmo em termos de linguagem. De facto, e ainda que esta representação seja mais objetiva — fala-se diretamente em ‘cancro’, evoca-se a linguagem utilizada com pacientes e familiares (‘Sinto muito’), um título é completamente racional^[19] — , continuamos a deparar-nos com algum vocabulário relacionado com a vida e a esperança (vida, amor, o cancro ‘pode morrer’).

4.2 Testemunhos de profissionais e investigações sobre o luto

No caso dos livros relacionados com investigações sobre o luto, o *corpus* envolve cinco exemplares, sendo a maioria (três, todos do mesmo autor) editada pelo grupo Leya (sob a chancela da Casa das Letras). Um outro livro é editado pelo grupo editorial Paulus e um último exemplar é editado de forma independente, pela Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa.

19 “Vivências de um médico oncologista pediátrico”.

Tabela 5. Exemplos de *corpus* relacionados com investigações sobre o luto

Investigação sobre o luto		
Sexo do sujeito	M	F
Número de obras	Quatro (n.ºs 22-24, 26)	Uma (n.º 25)
Tipo de relato	Escrito por investigadores	Escrito por investigadora
Tipo de imagem	Ausência de representação humana, mas com imagens: borboleta a voar, pomba a levantar voo, pétalas a voar (três); ausência de imagens, só cor de fundo (um)	Ausência de representação humana, mas com imagem: folha caída e acastanhada
Cor predominante na capa	Predominância do cinzento e branco (dois – n.ºs 22,23), azul e branco (um – n.º 24) ou roxo e amarelo (um – n.º 26)	Verde, preto, castanho
Linguagem utilizada	Títulos e subtítulos relacionados com os campos semânticos do luto ('luto', 'dor', 'perda'), amor ('amor'), solidão ('solidão')	Título relacionado com o campo semântico do luto ('luto')
Editoras	Casa das Letras (Grupo Leya); FMUL (Editora independente)	Paulus (Grupo Paulus)

Nos livros escritos por investigadores, encontramos capas sem presença humana clara e mais contidas, marcadas por cores sóbrias, algumas das quais podemos associar ao luto (como o preto ou o roxo) e imagens metafóricas que muitas vezes sugerem a morte (folhas a murchar, borboletas, pombas ou pétalas a voar), não havendo lugar para uma representação mais crua do processo de fim de vida. A linguagem, por seu turno, é tendencialmente objetiva, referindo especificamente o processo do luto. Não existe ainda a alegria que se encontrou nas capas anteriormente analisadas, mas dá-se primazia à moderação e ao controle.

4.3 Temática da perda gestacional

Por fim, vejamos o caso dos livros cuja temática se relaciona com a perda gestacional. Neste âmbito, os livros foram editados tanto por editoras independentes (dois casos), mas que estão presentes no mercado de grandes livrarias (Fnac ou Bertrand, por exemplo), como por grupos editoriais (Summus, Great Point), ainda que um deles mais pequeno (Great Point).

Tabela 6. Exemplos do *corpus* relacionados com a perda gestacional e testemunhos coletivos e individuais

	Perda gestacional	
	Testemunhos coletivos	Testemunhos individuais
Sexo do sujeito	F	F
Número de obras	Três (n.ºs 27-29)	Uma (n.º 30)
Tipo de relato	Autobiográficos, compilados por autora vítima de perda gestacional	Autobiográfico
Tipo de imagem	Capas sem seres humanos, mas com imagens: pétalas a voar (um – n.º 27), barriga de grávida (um – n.º 28), berço vazio (um – n.º 29)	Capa sem seres humanos, mas com imagens: folha com motivos infantis rasgada
Cor predominante na capa	Predominância das cores azul (um – n.º 27), branca com letras pretas e vermelhas (um – n.º 28), vermelho e preto com letras brancas (um – n.º 29)	Predominância do preto e azul claro, com letras vermelhas
Linguagem utilizada	Títulos e subtítulos que remetem para os campos semânticos da perda ('drama', 'perda', 'fugazes'), silêncio ('silêncio')	Título e subtítulo ligados aos campos semânticos da dor ('luto', 'dor') e da proibição ('proibido')
Editoras	Editora Ágora (Grupo Summus), Edições Papiro (Grupo Great Point); Edições Ecopy (Editora independente)	Edições Vieira da Silva (Editora independente)

No âmbito da perda gestacional, as capas não possuem representação humana, condizente com a situação de ausência do filho, e predomina a sobriedade a nível de imagens e cores (mesmo na capa vermelha, que poderia ser considerada mais chamativa, a cor chama a atenção para o vazio que a imagem – o berço – representa). Note-se a exposição constante de imagens metafóricas (barriga sem preenchimento, berço vazio, pétalas a voar, folha com motivos infantis rasgada) que evocam a lacuna originada pela morte do bebé e chamam a atenção, ainda que de modo contido, para o sofrimento gerado por esta perda. A linguagem, por seu turno, evoca o vazio provocado pela morte ou a contenção ('silêncio') que se exige socialmente ('pacto'). Nestas capas predomina assim o vazio (com consequente ausência de felicidade) e espelha-se sofrimento, embora de forma contida.

São, assim, as que mais se aproximam da realidade da morte, dado que fogem um pouco às representações sociais veiculadas nas outras capas, marcadas sobretudo pela recusa da morte e do sofrimento ou até mesmo pela sua ausência total.

5. Síntese dos resultados

A análise efetuada permitiu-nos chegar a algumas conclusões relativamente à presença de indícios sobre a representação da morte nas capas dos livros que compõem o nosso *corpus*, sendo possível identificar o tipo de emoções que se espera despoletar junto do público consumidor.

Em termos gerais, podemos concluir que em nenhuma capa a morte é retratada na sua forma mais pura de fim e deterioração física, o que é consentâneo com a cultura atual, em que se verifica a negação da finitude e da corrupção corporal, como vimos. Para além disto, há ainda variações interessantes a ter em conta e que permitem considerar que existe uma graduação a nível da representação da morte nas capas analisadas.

Num primeiro patamar encontramos as capas relacionadas com memórias biográficas de crianças, que são festivas, prevalecendo elementos que transmitem alegria — como cores alegres, imagens festivas —, em detrimento do sofrimento provocado pela situação potencialmente mortal (completamente ausente). De igual forma, a linguagem apela a emoções positivas, ligadas à esperança, amor e vitória. Isto leva-nos a concluir que a morte, neste âmbito, não é retratada. Na verdade, estamos perante uma circunstância editorial que demonstra a intolerância perante a dor e a valorização da felicidade atrás defendida por Abud (2008) e Ariès (1975). Note-se que, hoje em dia, e como vimos, as crianças são socialmente afastadas do processo da morte. Esta conduta espelha-se nas capas dos livros: excluídas geralmente do óbito alheio, no que diz respeito às capas relacionadas com o mundo infantil são afastadas da sua própria morte, não havendo qualquer associação a esta. Pelo contrário, em termos de representação social, e pela quase total recusa da morte manifestada nas capas, quer em termos linguísticos, quer em termos imagéticos, surgem como seres que se desejam quase incorruptíveis e eternos. Assim se evita, em termos de público consumidor, acionar emoções ligadas à angústia ou tristeza pelo desaparecimento de indivíduos extremamente novos, preferindo transmitir, nas capas, um cenário idílico que propicia sentimentos de bem-estar e felicidade, criando

no consumidor a ilusão de que a mensagem dos livros não implica tristeza ou sofrimento.^[20]

Nas restantes memórias biográficas, ainda que não haja um ambiente tão festivo como o registado nas capas de crianças, prevalece também a exortação à vida, à alegria e à esperança, com a consequente negação da morte. Neste âmbito, as capas que veiculam mais emoções positivas são as relacionadas com protagonistas femininas, em que também prevalecem cores alegres e uma linguagem associada à vida, amor e vitória. Note-se que, em variadas destas capas, a imagética associa os livros à saúde (e não à morte), pela apresentação de corpos aparentemente saudáveis (porque visualmente bem tratados) e de flores viçosas. Já no que diz respeito aos protagonistas masculinos, em termos imagéticos prevalece a contenção e sobriedade, sobretudo pelas cores utilizadas, apelando ao controle das emoções e à serenidade, também transmitida, em duas das três capas analisadas, pelo sorriso dos sujeitos.

No âmbito geral, assim, consideramos que neste segundo grupo de capas se apela, em termos emocionais, por um lado à alegria e esperança — mesmo que esta possa significar apenas um ‘viver na memória’ —, por outro lado à serenidade e contenção de emoções negativas, preferindo-se a confiança na vida em detrimento do sofrimento causado pela morte (que acarretaria comoção e repugnância, como vimos em Ariès, Kübler-Ross ou Caputo).

Já no caso dos livros relacionados com testemunhos oncológicos, tanto de pacientes como de profissionais de saúde, e tal como acontece com os textos de investigação, é de notar que são escritos por profissionais — os testemunhos de pacientes são coligidos por jornalistas ou pela Liga Portuguesa contra o Cancro; os testemunhos de profissionais resultam da partilha efetuada por médicos homens; os textos de investigação são elaborados por profissionais dedicados ao estudo da temática do luto.

Isto coloca-os num patamar similar, marcado por um ambiente que já não é festivo ou esperançoso (como os vislumbrados anteriormente), mas sim de maior contenção e sobriedade. No caso dos testemunhos coletivos, encontramos a exaltação de sentimentos bélicos de vitória, que não se repete nas restantes capas deste grupo. Em todas, contudo, dá-se primazia à ‘assepsia’, à referência a sentimentos de finitude e ao afastamento imagético e linguístico do tema tratado. Há, assim, ausência de sofrimento/dor ou de

20 “Some studies indicate that a salient attribute of a visual ad stimulus with which a product is coexposed makes the receiver believe that the product has this particular attribute” (Soderlund, 2007, p. 500).

qualquer outra emoção exacerbada, sendo que as capas veiculam metáforas pelas quais se foge à representação real da morte, predominando também aqui a contenção e sobriedade emocional que caracterizam, hoje em dia, o processo de negação da morte.

Note-se, ainda, que a linguagem, no caso dos testemunhos de médicos, veicula em parte a esperança, o que parece espelhar os sentimentos de frustração e de angústia que atingem o mundo da medicina, à hora de lidar com uma doença como o cancro, que facilmente se torna incontável, como vimos. Neste âmbito, o testemunho dos médicos é claramente pessoal e marcado pela existência de uma relação intensa com a doença que é fonte de desassossego (e não com a morte de si mesmo).

Esta relação pessoal não parece existir nas capas relacionadas com a investigação sobre o luto, mas mesmo aqui a imagética veicula uma clara fuga à representação real da morte, preferindo-se a utilização de metáforas visuais. Não há, assim, qualquer tendência, seja nas imagens, seja na linguagem, para um apelo a emoções exacerbadas. Pelo contrário, veicula-se a contenção e sobriedade que caracterizam a conduta cultural hoje preferida.

Por fim, num último patamar encontram-se as capas de livros relacionados com a perda gestacional e que são as que mais se aproximam da representação da morte 'nua e crua', em detrimento de outras representações sociais em que a morte é negada ou substituída pela exaltação da vida. De facto, nestas capas impera a ideia do vazio e da tristeza que se associa ao sofrimento provocado pela morte. Contudo, mesmo que estas sejam as ideias transmitidas, continua a ausência de emoções exacerbadas, tal como se exige hoje nos processos de luto, prevalecendo a moderação e o controle. É, no entanto, notória a ausência de felicidade e de qualquer exaltação do 'viver na memória' (porque não há memórias suficientes para preencher o vazio).

Tendo tudo isto em consideração, resta-nos refletir sobre a razão subjacente ao *design* das capas tal como foi feito.

No que diz respeito ao objetivo que determina a elaboração destas capas, vimos que, no tocante ao comércio livreiro, é comum que parte da estratégia das indústrias culturais seja a de abandonar segmentos de mercado do livro que não vendam um número mínimo de exemplares, como defende Schiffrin (2006), pelo que, se à partida existe a noção de que um livro pode provocar repulsa no consumidor, este não é considerado vendável. Assim, e porque vimos que o sofrimento provocado pela morte provoca comoção e repulsa, para que os livros relacionados com este tema possam gerar lucro torna-se importante que não evoquem qualquer tipo de sofrimento.

Neste âmbito, uma capa pode fazer toda a diferença, na medida em que tem um papel determinante à hora de atrair o consumidor. E, de facto, assim é: nos exemplares do *corpus* analisado, as capas dos livros não evocam a morte em si, no que tem de mais puro e verdadeiro, preferindo focar-se, na maioria dos casos, em aspetos que tornam a leitura desejável, como cores garridas, sorrisos e frases de estímulo e esperança. E, sem surpresas, é possível constatar que os livros que assim se mostram foram lançados por editoras pertencentes a grandes grupos editoriais, cujo primeiro objetivo é o lucro, ou por editoras que, autodenominando-se independentes, procuram também elas atingir um público mais alargado e, conseqüentemente, marcar presença nos espaços comerciais de maior projeção, razão pela qual necessitam de produzir livros com capas atrativas.^[21]

De fora ficam apenas dois livros que, por estarem mais vocacionados para a divulgação da doença oncológica (18) ou do conhecimento científico (26), não têm como principal finalidade o lucro comercial, razão pela qual não há um investimento profundo nas capas, que são extremamente sóbrias. E note-se que, em ambos os casos, não foram editados por qualquer editora comercial, mas sim pela Liga Portuguesa contra o Cancro (18) ou por um centro universitário – o Centro de Bioética da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa (26).

6. Conclusão

Tendo tudo isto em consideração, nesta amostra existem algumas ideias relacionadas com a representação cultural da morte nos nossos dias que se destacam. Por um lado, a morte não é representada na maioria das capas de livros analisadas, preferindo-se a fuga ao sofrimento e a exaltação da vida, alegria e esperança, o que se coaduna com a negação da morte e a exaltação de emoções relacionadas com a procura do prazer e felicidade que hoje imperam. E, quando não há negação completa da morte, as capas veiculam contenção e sobriedade, numa fuga ao sofrimento que permite contornar a dor a ela associada.

Há ainda, contudo, variadas questões em aberto sobre este assunto e que podem servir de mote a trabalhos futuros, permitindo analisar mais a fundo como se comporta emocionalmente a sociedade perante o fenómeno

21 No *site* da Editora Saída de Emergência diz-se mesmo: “Conquistámos um lugar no mercado com capas fortes e apelativas” (in <http://www.saidadeemergencia.com/help/-o-201577/quem-somos-o-272147/>).

da morte: O que transmitem as capas de livros dedicados a outro tipo de situações potencialmente mortais, como doenças súbitas? Até que ponto as capas originais de livros de autores estrangeiros relacionados com esta temática são diferentes das produzidas para as edições portuguesas? Que indícios de conceções culturais revelam as capas de livros científicos, pouco lucrativos em termos comerciais, que se debruçam sobre aspetos específicos de doenças mortais ou do processo da morte?

Apesar destas questões, esta investigação permite desde já concluir que só é possível gerar lucro com a temática da morte no mundo do comércio livreiro se o *design* das capas não representar o fenómeno da morte de forma crua e verdadeira. De facto, numa sociedade dominada, na atualidade, pela fuga ao sofrimento e à exposição à realidade da morte, um livro sobre este tema só pode tornar-se lucrativo se de alguma forma for sentido como desejável e não apelar a emoções negativas e que possam conduzir à angústia ou ao sofrimento. A este nível, no *corpus* analisado, a capa desempenha um papel fulcral, na medida em que se coaduna com a representação social da morte como processo quase invisível e a evitar que grassa na sociedade de hoje.

Referências

- ABUD, C. (2008). *A cultura da morte e da mortalidade nas organizações hospitalares*. Consultado em março 2, 2017 em <http://www.pqv.unifesp.br/crisadub.pdf>.
- ALMICO, Thatianne & FARO, André (2014). Enfrentamento de cuidadores de crianças com câncer em processo de quimioterapia. *Psicologia, saúde & doenças*, 15.3, 724-738. Consultado em março 2, 2017 em <https://goo.gl/XDaJdQ>.
- AMORIM, Liliana de Jesus da Cruz (2013). *O sofrimento do enfermeiro que cuida da pessoa em fim de vida e família*. Dissertação. Viana do Castelo: Instituto Politécnico de Viana do Castelo.
- ARIÈS, Philippe (1975). *Sobre a História da Morte no Ocidente*. Lisboa: Teorema.
- CANAVARRO, M.C., PEREIRA, M., MOREIRA, H., PAREDES, T. (2010). Qualidade de vida e saúde: aplicações do WHOQOL. *Alicerces*, III.3, 243-68. Consultado em março 2, 2017 em <http://hdl.handle.net/10400.21/770>.
- CAPUTO, Rodrigo Feliciano (2008). O Homem e suas representações sobre a morte e o morrer: um percurso histórico. *Saber Acadêmico*, 6, 73-80.
- CATROGA, Fernando (1999). *O céu da memória*. Coimbra: Minerva.
- CLARK, Giles (2002) *Inside Book Publishing*. London/New York: Routledge.

- COSTA, Rui Manuel Pinto (2012). *Luta contra o cancro e oncologia em Portugal. Estruturação e normalização de uma área científica (1839-1974)*. Porto: Edições Afrontamento.
- CUNHA, Sandra (2005). *Todos Juntos para Sempre – Representações e Expectativas sobre a Família e a Adaptação em Crianças e Jovens Institucionalizados*. Dissertação. Lisboa: ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.
- CUNHA, Vanessa (1999). A Morte do Outro – mudança e diversidade nas atitudes perante a morte. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 31, 103-128.
- GAMA, Maria Georgeana Marques (2013). *O luto profissional nos enfermeiros*. Dissertação. S/l: Universidade Católica Portuguesa - Instituto de Ciências da Saúde.
- GUTHKE, Karl S. (1999). *The gender of death*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HANNA, Samir Abdallah, MARTA, Gustavo Nader e SANTOS, Franklin Santana (2011). O médico frente a novidades no tratamento do câncer: quando parar? *Rev. Assoc. Med. Bras.*, 57.5, 588-593.
- KOHLÉ, Hubertus (2013). Cauchemar – Peur – Apocalypse. In FABRE, Côme & KRÄMER, Felix (dir.). *Catalogue de l'exposition 'L'Ange du Bizarre: le Romantisme noir de Goya à Max Ernst'* (pp. 51-59). Berlin/Stuttgart : Hatje Cantz.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth (1996). *Sobre a Morte e o Morrer*. São Paulo: Martins Fontes.
- MACEDO, João Carlos Gama Martins (2004). *Elisabeth Kübler-Ross: a necessidade de uma educação para a morte*. Diss. Braga: Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho.
- MOLLIER, Jean-Yves (2009). Les stratégies des groupes de communication à l'orée du XXIe siècle. In SAPIRO, Gisèle. *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (pp. 27-43). Paris: Nouveau Monde Éditions.
- NORMAN, Donald A. (2004). *Emotional design: why we love (or hate) everyday things*. New York: Basic Books.
- PAZIN-FILHO, Antonio (2005). Morte: considerações para a prática médica. *Medicina (Ribeirão Preto)*, 38.1, 20-25.
- PHILLIPS, Angus (2007). How books are positioned in the market: reading the cover. In MATHEWS, Nicole e MOODY, Nickianne. *Judging a book by its cover* (pp. 19-30). Cornwall: Ashgate.
- PINTO, Cristina B. & VEIGA, Francisco Miranda (2005). A Morte no Início da Vida. *Nascer e Crescer*, 14.1, 38-44.
- POSTMA, Linda (2015) *Covering Science Fiction — A multimodal investigation into the development of book-cover design*. Dissertação. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.
- ROLLINS, Holly (2014). *A conjoint analysis of the value of book covers in e-book buying decisions*. Diss. Rochester: Rochester Institute of Technology.
- SCHIFFRIN, André (2006). *O negócio dos livros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- SODERLUND, Magnus (2007). Judging Fiction Books by the Cover: an Examination of the Effects of Sexually Charged Cover Images. In BORGHINI, Stefania, MCGRATH,

- Mary Ann e OTNES, Cele. *E - European Advances in Consumer Research* (pp. 500-504). Volume 8. Duluth, MN: Ass. for Consumer Research.
- SONTAG, Susan (1998). *A doença como metáfora e a Sida e as suas metáforas*. Lisboa: Quetzal Editores.
- SUZANNE, Claudia (2003). *This business of Books*. Tustin: WC Publishing.
- ULLMANN, S. (1964). *Semantics: An introduction to the science of meaning*. Oxford: Basil Blackwell.
- VIVONE, Caroline P. R. (2004). *A vivência do oncologista na informação do diagnóstico de câncer à paciente*. Dissertação. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo.

ANEXO 1 – EXEMPLARES QUE COMPÕEM O CORPUS

ADULTOS

Homens

1



Aproveitem a vida – António Feio. Livros d’Hoje (Grupo Leya), 2010.

2



Nunca te distraias da vida – Manuel Forjaz. Oficina do Livro (Grupo Leya), 2014.

Mulheres

3



Cancro aos 30 anos – Vânia Carvalho. Chiado Editora (Grupo Break Media), 2012.

6



Também há finais felizes – Fernanda Serrano. Oficina do Livro (Grupo Leya), 2013.

4



Nunca ninguém sabe: A batalha contra o cancro – Simone de Oliveira. Dom Quixote (Grupo Leya), s/d.

7



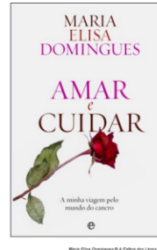
O cancro mostrou-me o que é sobreviver – Maria Félix. Chiado Editora (Grupo Break Media), 2013.

5



O cancro foi a minha cura – Vânia Castanheira. Matéria Prima (Editora Independente), 2014.

8



Amar e cuidar – Maria Elisa Domingues. A esfera dos livros (Grupo Rizzoli), 2012.

JOVENS

Rapazes

9



A geometria do amor – Luís Quintino. Editora Ômega (Editora Independente), 2014.

Raparigas

10



Só vivemos duas vezes – Ana Martins Silva. Editora Guerra & Paz (Editora Independente), 2011.

11



Cancro com humor – Marine Antunes. Letras com assunto (Editora Independente), 2013.

CRIANÇAS

Meninos

12



Desistir não é opção – Paulo Sousa Costa. Lua de Papel (Grupo Leya), 2012.

13



O céu pode esperar – Adelaide Passos. Marcador (chancela do Grupo Editorial Presença), 2012.

Meninas

14



Aceita e Sorri – Isabel Branco, Inês de Santar. Chá das Cinco (chancela da Ed. Independente Saída de Emergência), 2014.

15




Safira e a luta contra o cancro – Patrícia Fonseca. Edições Asa (Grupo Leya), 2012.

TESTEMUNHOS - Doentes


16




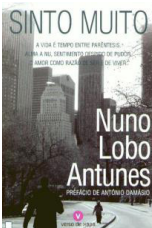
Dar luta ao cancro – Carla Jesus. Oficina do Livro (Grupo Leya), 2014.

-
- 17  Vencer o cancro – Lúcia Gonçalves e Júlio Montenegro. Plátano Editora (Grupo Editorial), 2010.
-

TESTEMUNHOS - Profissionais de Saúde


-
- 19  Vivências de um médico oncologista pediátrico – Armando Pinto. Ed. Afrontamento (Grup. Ed.), 2010.
-

-
- 21  O cancro também pode morrer – Luís Costa. Edições Ambar (Editora independente), 2004.
-


-
- 20  Sinto muito – Nuno Lobo Antunes. Verso da Kapa (Editora independente), 2008.
-

INVESTIGAÇÃO SOBRE O LUTO

-
- 22  Desatar o nó do luto – José Eduardo Rebelo. Casa das Letras (Grupo Leya), 2004.
-

-
- 25  Estou de luto – Isabel Antunes. Paulus Editora (Grupo editorial), 2009.
-

23




Amor, luto e solidão luto – José Eduardo Rebelo. Casa das Letras (Grupo Leya), 2009.

26



Olhares sobre o Luto – António Barbosa (coord.). FMUL (Editora independente), 2013.

24



Defilhar – Como viver a perda de um filho – José Eduardo Rebelo. Casa das Letras (Grupo Leya), 2013.

PERDA GESTACIONAL

27




Maternidade interrompida – Maria Manuela Pontes. Editora Ágora (Grupo editorial Summus), 2009.

29




Pacto de silêncio – Maria Manuela Pontes. Papiro Editora (Grupo Great Point), 2008.

28



Pacto de silêncio – Maria Manuela Pontes. Edições Ecopy (Editora independente), 2007.

30



Proibido Comparar: o luto e a dor de uma perda gestacional – Cristina Costa. Ed. Vieira da Silva (Ed. indep.), 2013.

[recebido em 28 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

Vária

O POEMA SOBRE O POEMA: A POESIA EM CONSTRUÇÃO DO BARROCO AO CONTEMPORÂNEO

THE POEM ON THE POEM: POETRY IN CONSTRUCTION FROM THE BAROQUE TO THE PRESENT DAY

Anabela Leal de Barros*
aldb@ilch.uminho.pt

Reporta-se este trabalho à autorreflexividade poética, centrando-se nos textos em processo ou em construção, em particular no soneto, e sobretudo no período barroco e no *Siglo de Oro* castelhano, através da recolha e edição de vários poemas inéditos. A sua fortuna e atualidade ficam bem patentes no cultivo que ao longo dos séculos, e até aos nossos dias, se tem feito desse estilo e subgénero.

Palavras-chave: Poesia barroca e contemporânea, ecdótica, autorreflexividade poética.

Through collating and editing several unpublished poems, this paper examines poetic reflexion on itself. It focuses on texts in the process of, or under construction, particularly the sonnet, and especially in the Baroque period and the Spanish *Siglo de Oro*. The destiny and contemporaneity of these poems are well reflected in the adoption of this same style by other poets over the centuries.

Keywords: contemporary and Baroque poetry, ecdotic, poetic self-reflection.

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

0. Introdução

Narciso mirando-se na superfície do lago, o poeta debruçado sobre o poema em branco faz da reflexão sobre a obra a própria obra; partindo da superficialmente desprezível observação da gestação paulatina de cada verso, apenas observa o gerar do texto, seja com humor, seja com sofrimento ou indiferença, podendo a sua atitude variar entre a do observador desprezado e a do esgotado e até já arrependido parturiente. Trata-se de uma curiosa faceta da autorreflexividade poética, amplamente cultivada entre os autores do período barroco, burlando-se do conteúdo das formas clássicas, no seu estilo e temática desbotados pelo abuso, mas mostrando de cada uma, em negativo, pleno domínio e uso. A medida certa de irreverência e virtuosismo, entre o respeito irrepreensível pela forma e o descarilamento do que seria suposto ela conter, constitui a chave e o fascínio do poema em construção, que manteve apreciadores e cultores até à contemporaneidade.^[1]

1. Poemas em construção

Os poetas do *Siglo de Oro* espanhol e do Barroco português prestaram uma atenção muito particular aos textos em processo. A essa manifestação poética não é alheio o facto de todo o intelectual seiscentista, nobre bem formado ou eclesiástico erudito, dever possuir os seus dois dedos de poeta. Assim, dele se esperava que reagisse a provocações ou solicitações com ditos espirituosos, que fizesse e dissesse poemas de repente (tal como os populares cantariam ao desafio ou comporiam quadras de improviso), e ainda que criasse textos por encomenda, sendo-lhe para tal fornecidas as rimas (os consoantes), o assunto ou o mote a glosar. Não era, pois, incomum que o próprio texto daí resultante espelhasse a luta e o esforço desse parto, ora entre gemidos ora debaixo de risos. Um bom exemplo desse tipo

1 Dedico-me neste artigo a desenvolver um assunto que já antes tratei (Barros, 2008, p. 73-75), a partir da recensão e transcrição de manuscritos barrocos portugueses, efetuadas entre 2000 e 2007, e em particular da edição de composições barrocas, portuguesas e castelhanas, centradas no próprio processo da criação poética. A relação entre os sonetos barrocos em construção e alguma poesia contemporânea foi também pela primeira vez esboçada na minha tese de doutoramento (Barros, 2008, p. 73-74). Uma versão menos desenvolvida deste trabalho, sob o título “O poema sobre o poema: do barroco ao contemporâneo”, foi por mim submetida a avaliação e apresentada no Colóquio Internacional *A poesia “diante do espelho: vendo-se, pensando-se”*. *Poesia e autorreflexividade*, que se realizou na Universidade de Évora nos dias 12 e 13 de dezembro de 2012, e cujas revistas atas não chegaram a publicar-se.

de texto surge trasladado no manuscrito 1650 da Biblioteca Nacional de Portugal (BN 1650, 347):

Hum fidalgo que chamaão D. Afonço Manoel pedio a hũ poeta lhe fizece huns verssos para mandar a hũa senhora com a obrigação de q. os mesmos verssos hauião de falar nelle, no poeta, e na senhora a quem queria mandalos. Os quais verssos se lhe fizerão assim:

Don Afonço Manoel,
aqui entra el;
vnos verssos me pediò,
aqui entro yò;
para dar a clori bella,
aqui entra ella:
y esta la poezia és
en q. intramos todos tres!

No manuscrito 1931 dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo, da Livraria (ANTT 1931, 339), o texto surge com um título algo divergente e com variação nos nomes, como frequentemente sucedia na tradição manuscrita, já que a poesia de circunstância muito se prestava a ser adaptada por quem dela precisasse para algum efeito imediato:

Hum nescio pedio a hu' Poëta, q' lhe fizesse hus' versos, em q' o mesmo estudante entrasse com o Poëta, e a sua Freyra: pegou na penna o Poëta, e fez-lhe esta discretissima obra:

D. Antonio Manoel
(aqui entra el)
unos versos me pediò
(aqui entro yò)
echos a Lisarda la bella
(aqui entra ella.)
Esta la poesia ès,
en q' entramos todos trez.

Poderíamos multiplicar facilmente o número de testemunhos apógrafos deste poema, no entanto, basta evocar mais um, o do códice 950 da Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP 950, [158]), para se tornar evidente como costumam variar as informações epigráficas, da mão dos copistas, e os nomes e apelidos, não só porque a tradição manuscrita

o favorecia (com registos de ouvido, de memória, com base em cópias de cópias), mas também porque este tipo de composição se prestava a ser aplicado a diferentes figuras e em distintas circunstâncias:

Anonymo. * Pedio hum chamado Antonio Pimentel em Castella a certo Poeta de nome huns versos, p.^a mandar a hum[a] Senhora, a qm. galanteava, porem com tal circunstancia, disse elle, que vm.^{cc} só hade fallar em mim, na Dama, e em Vossa m.^{cc}; se azaco quizer entrar, e nada mais. Pegou o Poeta da penna; e disse:

Don Antonio Pimentel,
 (Aqui entra el)
 Vnos versos me pidio,
 (Aqui entro yo.)
 Para Lucinda La bella,
 (Aqui entra ella)
 Y esta La poezia es,
 Enque entramos todos tres.

A forma literária preferida no âmbito dos textos em construção é, todavia, o soneto. Forma fechada, desde o primeiro verso desafia o poeta a chegar ao décimo-quarto, desde a primeira quadra exhibe o alvo a atingir: o remate do segundo terceto. O leitor, conhecedor do subgénero, acompanha o poeta nessa gestação, na qualidade de parceiro atento que sabe exatamente quanto lhe falta gerar e gemer. Ou seja, ironicamente, a obra já tem forma, porém nenhum conteúdo; e o conteúdo pouco há-de passar dos próprios passos a dar, por leitor e autor, ridente ou gemebundo, até finalmente alcançar o verso catorze, trazendo à luz o texto ao completar-se o tempo.

No domínio da poesia em processo, do texto que se constrói metapoeiticamente sobre a própria construção do texto, o poema de Lope de Vega “Un soneto me manda hacer Violante”, integrado na parte IX da comédia *La niña de Plata* – publicada em Madrid em 1617 mas escrita entre 1610 e 1612 – , segue o modelo do texto “Pedís, Reina, un soneto: ya le hago”, atribuído a Diego Hurtado de Mendoza na *Primera Parte de las flores ilustres* (1605), mas ao Duque de Osuna no *Cancionero del duque de Estrada* (Carreño, 1998, p.861). A partir destes sonetos, e com base nos mesmos códigos e motivo, se formou uma ampla constelação nascida e cultivada na era barroca, seja em castelhano seja em português.

O atento compilador do códice 526 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC 526), que procura sempre agrupar textos de temática afim (ou, quando não o faz, remete para os que trasladou separadamente),

tendo, ao que tudo indica, redigido as suas próprias epígrafes, apresenta uma sequência anónima de três desses textos em processo, e reforça essa afinidade ao repetir a mesma epígrafe em cada um deles:

405-406. Vn soneto me mandou hazer Violante – Soneto q' declara como se vai fazendo e seos pes versos

406-407. Começo hu' sonetinho em vosso gabo – Soneto q' declara como se vai fazendo e seos pes versos

407. Pedis Reýna un soneto ýa lo hago – Soneto q' mostra como se vai fazendo e seos versos

Soneto q' declara como se vai fazendo e seos pes versos

Vn soneto me mandou hazer Violante
 ýn mi vida me he visto ýn tal aprieto
 quatorze versos dizen q' es soneto
 burla burlando van quatro dellante

Pense q' nó hallase consoante
 ýn estoy ýn la mitad de otro Quarteto
 pues si me veio ýn el primer Terceto
 no tendre ýa de q' me espante

Por el primer Terceto voy entrando
 ý parece q' entré con pié derecho,
 pues fin con esto verso le voy dando

Ýa estoy ýn el segundo ý sospecho
 q' con esto ýa le voy findando
 mirad pues son quatorze q' ýa esta hecho

Soneto q' declara como se vai fazendo e seos pes versos

Começo hu' sonetinho em vosso gabo
 esta regra depois he da pr^a
 ja lá vão duas esta he a treceira
 ja este Quartetinho esta no cabo.

Na quinta troce agora a Porca o Rabo
 na sexta entro ja com grão canceira
 a septima vái taõbem desta maneira
 e saio dos Quartetos Deos louvado

Nos Tercetos agora me matais
 Porq' não sej ja o q' direi
 pois vejo q' acabar vos mo mandais.

Nesta vida hu' soneto ja farei
 e se desta escapo agora nunca mais
 louvado seja Deos ja o acabei

Soneto q' mostra como se vai fazendo e seos versos

Pedis Reýna un soneto ýa lo hago
 ýa el primer verso ý seg.^{do} es hecho
 si el Tercero me sale de porvecho
 Con otro verso ýn un quarteto os pago

Ýa llego al Quinto España Santiago
 Si me libro del sexto bien sospecho
 ý al septimo passando derecho
 pienso tener ýá ýn esto trago

Ýa tenemos ýn el cabo los quartetos
 mas siempre de esfoliar es duro el Rabo
 pues sabe Dios si temo los Tercetos

Ý si con bien esto soneto acabo
 nunca ýn mi vida mas sonetos
 ýa respiro, gloria a Dios q' he visto el cabo

Deste tríptico de sonetos encabeçado pelo de Lope de Vega e fechado pelo de Diego de Mendoza, ambos em cópia anónima neste cancionero português, faz ainda parte, como pôde ler-se em segundo lugar, um testemunho daquele texto que tem na tradição manuscrita como *incipit* mais consensual “Um soneto começo em vosso gabo” ou “Começo este soneto em vosso gabo”, atribuído em dois testemunhos a D. Tomás de Noronha, anónimo em oito, e em seis considerado de Gregório de Matos (Barros, 2008, p. 4), tendo sido publicado na sua obra por Afrânio Peixoto (1930), James Amado (1968; 1990) e ainda Francisco Topa (1999). Trata-se de mais um ‘poema em construção’ que bem poderá ser a chave para a confusão que conduziu os curiosos a atribuir a D. Tomás o soneto modelar de Lope de Vega. Nas muitas centenas de cancioneros portugueses com poesia barroca, não mostra, porém, ser conhecido o texto similar, e anterior aos de

Lope e Mendoza, de Baltasar del Alcázar – poeta nascido em 1530 e falecido em 1606 sem haver deixado obra publicada –, de *incipit* “Yo acuerdo revelaros un secreto”, no qual se desenrola a estrutura sem que se chegue a incluir o conteúdo, ou seja, mantendo enrolado um sobejamente anunciado segredo, em burlesca preterição. Nesta abordagem, expõe-se a peça em construção de um prisma oposto: o soneto não é já o elevado muro de catorze camadas penoso de escalar, mas sim uma tão diminuta formazinha que nela não chega a caber um mero segredo, pois que tão cedo e inesperadamente chega ao seu termo ou cumpre o seu tempo:

Yo acuerdo revelaros un secreto
en un soneto, Inés, bella enemiga;
mas, por buen orden que yo en éste siga,
no podrá ser en el primer cuarteto.

Venidos al segundo, yo os prometo
que no se ha de pasar sin que os lo diga;
mas estoy hecho, Inés, una hormiga,
que van fuera ocho versos del soneto.

Pues ved, Inés, qué ordena el duro hado,
que, teniendo el soneto ya en la boca
y el orden de decillo ya estudiado,

conté los versos todos y he hallado
que, por la cuenta que a un soneto toca,
ya este soneto, Inés, es acabado.

(Alcázar, 1910, p. 199-200)

Também o calígrafo António Correia Viana inclui na sua antologia manuscrita de D. Tomás de Noronha – a única mono-autoral que dele se conhece, no códice da Biblioteca da Ajuda de 1780 (BA 49-III-71) – dois sonetos voltados para a sua própria criação. O primeiro é precisamente o texto de Lope de Vega – “Un soneto me manda hazer Violante”, “A hua’ Dama, q’ mandou pedir ao Autor, q’ lhe fizesse hum soneto” –, enquanto o segundo tem por primeiro verso “Soneto me pediz? Vaya ún soneto”, “Al mismo Assunpto”. Este último surge igualmente atribuído a D. Tomás no manuscrito 33 da Casa de Fronteira, dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo (ANTT CF 33, 159v.), cancionero de mão de 1777, em melhor lição, mas não incluindo epígrafe:

Soneto me pedis, vaya un soneto
 Hecho de perlas, nieue, grana, y oro,
 Hecho de mas; q' es esto, ó bien q' adoro,
 Las frasis se me oluidan y el conceto.

O q' mal salgo con lo q' prometo,
 No sè Celia q' digo, y tal ignoro,
 Ó Musas de Castalia, a vos imploro,
 A vos pido socorro en este aprieto.

Que remontado estoy, Jesus q' afrenta,
 Perdonadme esta falta; ay tal desgracia,
 Por Dios, no sè mi Ingenio q' se ha hecho.

Mas supla aqui, mi Celia, vuestra gracia,
 Y quedará el soneto por mi cuenta
 De oro, nieue, grana, y perlas hecho.

Aos olhos e ouvidos dos apreciadores e colecionadores de poesia, este desafiador género textual em construção, por vezes diante do próprio ouvinte (qual repente abalando as estruturas puras, limadas e bem definidas da poesia de corte clássico, dançando o tango no espartilho do soneto), devia entrar em forte consonância com o génio repentino, desconstrutivo – ou construtivo em processo – que muitos reconheciam a D. Tomás de Noronha, uma vez que pelo menos três destes textos lhe são mais de uma vez atribuídos, além de outras poesias em algum ponto evidenciando o mesmo procedimento.

Estes poemas por completo debruçados sobre a sua criação, quer em português quer em espanhol, são frequentes nos cancioneros barrocos portugueses. Veja-se este par de sonetos em processo, anónimos, que se trasladou no códice 1249 da Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP 1249, 520):

Pedindo-se hum soneto

Pois quereis hum soneto todo inteiro
 todo inteiro vos mando este soneto,
 se bem me custa tanto este quarteto,
 q' quasi me ficava no tinteiro:

anda Apolo estes dias tão dureiro,
 q' nem q' o seringuem com hum espeto
 dará de si hum verso, mas prometto,
 inda assim de pôr este no tinteiro;

duvidozo comtudo estou no assumpto,
 e tão faminto emfim de consoantes,
 q' ferrarei os dentes num presunto;

quem me metteu em cousas semelhantes!
 fosse quem fosse, digo-o por juncto,
 q' tudo nada amigos, como dantes.

Ao mesmo intento

Mandais-me, q' vos faça hum bom soneto,
 farei, q' ja dous versos tenho feito,
 e se o terceiro sahe sem defeito
 vai no quarto ja este quarteto,

hora eylo vay ao quinto, ja remetto
 para o sexto me dai vós mana o geito,
 se do setimo escapa hum bom conceito,
 acabar esta outava vos prometto;

outro ja com tercetos, bom vai isto
 mas são maos de fazer como o diabo,
 tomara não haver-me mettido nisto,

aqui troce Snr.^a a porca o rabo,
 mas quer troça quer não boto a christo,
 q' o bom do sonetinho está no cabo.

No códice 133 da Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional de Portugal (BN CP 133), o fólio 93v. oferece-nos um “Soneto burlesco”, anónimo, cujo autor leva a burla ao ponto de se poupar à redação da última sílaba de cada verso, deixando-a por conta da colaboração do leitor:

Eu quizera fazer hoÿe hü sone.
 suposto que de amor, tanto me abra.
 mas temo, q' as cachopas do parna.
 ayuda me não dem p^a hum quarte.

Se ajuda me não dão eu lhe prome'.
 que nunca dellas mais ya faça ca'.
 que se oye não beber pelo seu ua'
 mais com ellas em barca o pee não me'.

Ja canço de esperar, e asim bem cu'.
 que por ca não virão as Rapari'.
 sem ellas o soneto acabo ago'.

Eu fui cachopo sempre mui sezu'.
 por iso ellas não são minhas ami'.
 uão todas bugiar — uão m.¹⁰ em bo'.

É deste modo que, em apregoados esboços de sonetos, logo *ab initio* jocosamente avaliados pelo próprio pintor, que assim se reclama o seu primeiro admirador e crítico, vão ao longo dos tempos rindo os poetas do seu próprio ofício de artífices da palavra. Inocêncio Francisco da Silva, o autor do *Dicionário Bibliográfico Português*, colhe um deles para a sua antologia de poesias satíricas, eróticas e pornográficas, dividida por vários códices (cuja edição preparo), o primeiro dos quais é o manuscrito 1948 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, comprado no leilão da sua livraria em Lisboa, 1878, conforme se registou na folha de rosto:

Eu vou gentil Marilia fornicar-te
 Repara que Soneto tão singello:
 Mas não te assuste, que o motivo é bello,
 E protésto acaba-lo á força d'arte.

Cantando espalharei por toda a parte
 Louvores de teu cú, sem paralello;^[2]
 (Arre que verso, é digno de cutéllo)
 Paciencia, ~~que~~^[3] teimozo hei-de cantar-te.

Quando esquentada revolvendo o cêssio
 Tres varas me levantas sobre os ares,
 Então maior que Jove eu me conheço;

2 No original, *pararello*.

3 Posteriormente rasurado, a tinta diferente.

Foge a turba enfadonha dos pezares,
E sem achar cachopos, ou tropeço
Bufando sulco da luxuria os mares.

(BPMP 1948, 125)

Analisando essa prática do texto colocado a nu nas *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, última obra poética publicada em vida por Lope de Vega, Mercedes Blanco (2000, p.233) define em traços gerais os dois sonetos fundacionais do género, que seguiram a velha tradição italiana e francesa:

Estos sonetos no dicen nada salvo qué cosa es un soneto: retóricamente están vacíos, pero no lo están desde el punto de vista pragmático, puesto que en él gesticulan los dos personajes del autor y de la destinataria del poema, la mandona dama y el obediente rimador, convirtiendo en títeres cómicos el «yo» y el «tú» del discurso amoroso en rimas.

Nas *Rimas*, e em particular no soneto de epígrafe *Rasgos y borrajos de la pluma*, de *incipit* “Lazos de plata y de esmeralda rizos”, Blanco (2000, p. 231, 232) reconhece sobretudo o riso do ofício poético, de um modelo retórico renascentista e barroco já exaurido cuja forma se preserva mas que parodiicamente se priva agora de conteúdo:

Vitiello ha señalado que varios de los sonetos del libro utilizan un molde retórico común en la práctica de los poetas renacentistas o barrocos, pero despojándolo de su función, dejando la forma al desnudo, y poniendo en evidencia una técnica sin más objeto que su propia manifestación.

El soneto traslada al mundo de la tradición poética culta el género popular de la pseudo-narración o cuento de nunca acabar del que era maestro Sancho Panza. Podría interpretarse como un conato de rebeldía frente a la tiranía de la cultura humanista, o una burla a los pedantes que se jactan de poseerla. Pero tal vez sería más apropiado comparar estos textos a bocetos en un cuaderno de apuntes: el virtuosismo del dibujo, la energía del rasgo valen por sí mismos, sin estar sometidos a la unidad retórica de la historia. Se desprende de ellos una vindicación desenfadada de la gratuidad de la invención. En lugar de la «sentencia» que probablemente sería convencional, el poema no ofrece otra representación que la del taller del artista, su oficio. En el soneto que ha perdido su gravedad, y que flota en una atmósfera de ligera embriaguez, asoma la figura del artista excéntrico.

Os sonetos em construção tiveram no barroco tal fortuna que também deles se acham manifestações parciais, que alguns colecionadores ou copistas não deixam de reconhecer e agrupar. No códice seiscentista 1782 dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo (ANTT 1782, 192-192v.) traslada-se o texto de Lope de Vega, que aí lhe é atribuído (“Hum soneto me mandou haser uiolante”, “Sonetto q’ fez Lope de uega demandado de hua’ dama”), e de seguida outro, anónimo, provavelmente devido às suas afinidades genéticas e de construção (enquanto textos feitos na hora e a pedido):

Hum certo frade impertinente de S. Crus pedio a hum amiguo estudante q’ lhe fizesse hu’ soneto na entrada de hu’ seu sobrinho no mesmo mosteiro, chamado Saluador; o qual se presaua tanto de si que desia q’ elle honrara a ordem sendo hu’ Berinbao, e q’ com a entrada de seu sobrinho ficou a ordem de todo honrada e o uelhaco do corioso do estudante fes o soneto seguinte.

Quando se pos o sol que nos deu lus
honrou o Saluador a Crus Sagrada
Santa crus porq’ fosse maes honrada
deu outro Saluador a Santa Crus

O campo em latim se chama *rus*
farrusca en frances se dis a espada
nihil en portugues temos por nada
manícoco em negro por cuscus

Faltarãome S.^{or} os consoantes
por isso uai qual uai este quarteto
grandes uelhacos são os estudantes

Deste seu seruidor fernão bras netto^[4]
en vinte quatro do mes feito em abrantés
laus deo que aqui se acaba este soneto

A pseudo-narração, a parlenda burlesca em círculos sonolentos, rematada, como em circunspeto documento notarial, pela data, localidade e nome do notário (mas a fechar, num esforço de décimo-quarto verso, com o “*laus deo* que aqui se acaba este soneto”, recentrado no processo poético), recordam a epígrafe do supracitado soneto de Burguillos, *Rasgos y borrajos de la pluma*, que é já um manifesto literário, e ainda o seu *explicit*, “probé la pluma”:

4 Primeiramente escreve-se *pero*, tendo a mesma mão, e na mesma tinta, emendado posteriormente para *fernão*.

Mas bien que como un ejercicio de dibujo, el soneto se autodescribe como un ejercicio de caligrafía, entre el apunte y el garabato, al titularse «rasgos y borrajos de la pluma», y al concluirse con un «probé la pluma».

El texto no ofrece más contenido que la metáfora paisajística de sí mismo. (Blanco, 2000, p.235)

A prática jocosa do soneto sobre o soneto que adormece a borboletar em redor da própria forma e do próprio ofício da sua construção não é, contudo, inócua, já que no decurso da lengalenga é vigorosamente banido o modelo petrarquista, gasto por seguidores renascentistas e barrocos incapazes de acrescentar novo fulgor aos ‘catorze versos’, e se pretende ainda fazer avultar uma nova forma de tratar a poesia, com a tradicional mestria formal mas uma nova irreverência e demarcada originalidade.

O fundacional atrativo deste tão ‘construtivo’ e concertado quão desconcertante género não escapou igualmente a um homem sem papas na língua mas muito amigo de trocadilhos, tanto linguísticos como ideológicos, o também irreverente e em vários (bons) sentidos *barroco* Alexandre O’Neill, muitos séculos depois ainda enamorado da mesma Violante e da mesma linguagem a um tempo culta e contrastantemente coloquial – só os séculos poupando o seu soneto de ser arrebanhado para a obra do Marcial de Alenquer:

QUATORZE VERSOS

Un soneto me manda hacer Violante...

Lope de Vega

O primeiro é assim: fica de parte.
No segundo já posso prometer
que no terceiro vai haver mais arte.
Mas afinal não houve... Que fazer?

Melhor será calar, pois que dizer
nem no sexto conseguirei destarte.
Os acentos errados é favor não ver;
nem os versos errados, que também sei *hacer*...

Ó nono verso por que vais embora
sem que eu te sublime neste décimo?
Ao décimo-primeiro dediquei uma hora.

Errei-o. Mas que importa se a poesia,
mesmo que o não errasse, já não vinha?
É este o último e, como os outros, péssimo.

(O'Neill, 1984, p. 166)

Tão coloquialmente culto como Noronha, com a mesma desfaçatez e graça nas rimas forçadas, como ele amplamente bafejado pela distância crítica, o seu soneto mais riscos corria que o de Lope de mudar de autoria; é que, se o Marcial de Alenquer o tivesse escrito, a construção havia de ser igualmente pela irónica negativa (“Mas afinal não houve [mais arte]... Que fazer?”), com as fraquezas nas mãos (“Ao décimo-primeiro dediquei uma hora / Errei-o”) e com o olho clínico e cínico de quem nunca se leva demasiado a sério (“... Mas que importa se a poesia / mesmo que o não errasse, já não vinha? / É este o último e, como os outros, péssimo”). Se o famoso poeta castelhano vai lamentando as suas incapacidades mas logo somando ganhos e formando a positiva obra, como a formiga, os portugueses, qual cigarra, riem-se da Violante enquanto vão sofrendo como podem a violenta intensidade da paixão, riem-se da poesia enquanto pacientemente esperam que venha e aceitam que já não venha.

E é também assim que Manuel Alegre, em *Sonetos do Obscuro Quê*, manobra o seu soneto em processo, sintomaticamente intitulado *Soneto do Soneto*, e que dá pelo *incipit* de “Desata-se-me o verso no primeiro”, convocando para a barca não somente Dante, que lhe inspira o livro inteiro, não apenas Lope de Vega, mas expressamente um dos seus poetas preferidos, o supracitado O'Neill:

Desata-se-me o verso no primeiro
no segundo de vento vai vestido
no terceiro de mar e marinheiro
no quarto está perdido está perdido.

Recupero-o no quinto sem sentido
no sexto deito-o à sombra de um sobreiro.
No sétimo com Dante digo: «Guido
sê tu no oitavo verso companheiro.»

Porque não espero de voltar no nono
leva-me O' Neill no décimo a um terceto
que aponte já no onze o sul e o sal.

Ao décimo segundo chega o sono.
No treze está a chave do soneto
mas nem sempre o catorze é o final.

(Alegre, 1993, p. 69)

O esforço da criação poética tem neste texto a sua medida no emprego burlesco e destoante de um substantivo que evoca a inatividade e a aridez do estio alentejano: o verso, deita-o o poeta à sombra de um sobreiro (porque daria trabalho sentá-lo, “à torreira da soleira”)...

Em *Arte de marear*, é o próprio autor a referir a importância de O’Neill na sua poesia (Alegre, 2002, p. 186), a mencionar a dimensão intertextual dos *Sonetos do Obscuro Quê* e a explicar o sentido que encerra a presença de Dante no seu livro, bem como a opção pela forma do soneto, enquanto mundo fechado, completo, ordenado ou reordenado (Alegre, 2002, p. 208):

Na minha poesia (...) há muita intertextualidade, a leitura de um autor pode provocar em mim um livro. Isso aconteceu com o meu último livro, *Sonetos do Obscuro Quê*, que é uma espécie de conversação com Dante.

Eu fui ler o Dante talvez porque se esteja num tempo parecido. (...) Talvez por eu ter necessidade de uma busca, de um sentido, de uma unidade, de uma reconstrução, de uma harmonia perdida. Escrevi sob a forma de soneto, que é já uma tentativa de reordenação das sílabas.

Enclausurado na armadura do soneto, compreende-se que o poeta barroco, e depois o contemporâneo, sacudindo o jugo, a disciplina e o paciente labor clássico, tenham antes buscado evadir-se desse mundo fechado através da fuga da norma e do sentido. O escravo percorre por dentro a arena dos catorze versos, sem saltar os muros, mas os círculos que perfaz não conduzem a lugar nenhum. Isso mesmo sugere um soneto de Manuel Alegre (1993, p. 71) com esse exato título, *Catorze versos*, na mesma secção ilustrativa do inferno dantesco de escrever:

“Soneto nunca foi boa poética”^[5]
catorze versos são uma prisão
e monótona é sempre a mesma métrica
soneto nunca foi grande invenção.

5 Ezra Pound, “Cavalcanti”, ensaio publicado em *Make it New* (1934). [Nota da obra citada]

Mas em soneto Guido conversou com Dante
 catorze versos da Toscana e neles estão
 o amor eterno e a eternidade do instante
 do soneto nasceu uma nação.

Outra é a música da fonte de Castália
 catorze versos são monotonia
 sem épica nem harpa nem canção.

Do soneto nasceu talvez Itália
 dai-me de novo o mar e a nostalgia
 catorze versos são uma prisão.

No âmbito da poesia espanhola do século XX, na qual não pretende centrar-se o presente trabalho, é conhecido o soneto modernista em construção de Manuel Machado, não já em endecassílabos petrarquistas, mas em alexandrinos de rima vária, e que, perdido o cariz burlesco do barroco peninsular, e sobretudo o seu provocador vazio de conteúdo, retoma somente o centramento na forma enquanto imagem, não já apenas da poesia, mas agora da própria vida, em duas quadras e dois tercetos que passam, inexorável, inadvertidamente, como a areia pela clepsidra, “para nunca mais”, terminando, mal gastos, sem que cheguemos verdadeiramente a começar (tal como o poeta seiscentista não chegava a dizer ou a contar):

Alfa y Omega

Cabe la vida entera en un soneto
 empezado con lânguido descuido,
 y apenas iniciado, ha transcurrido
 la infancia, imagen del primer cuarteto.

Llega la juventud con el secreto
 de la vida, que pasa inadvertido
 y que se va también, que ya se ha ido,
 antes de entrar en el primer terceto.

Maduros, a mirar a ayer tornamos
 añorantes, y, ansiosos, a mañana,
 y así el primer terceto malgastamos.

Y cuando en el terceto último entramos
es para ver con experiencia vana
que se acaba el soneto... Y que nos vamos.

(Machado, 1993, p. 274)

2. Afloramentos do processo de construção no interior de textos vários

Para além do ramalhete dos sonetos em processo, dos textos em construção, há ainda a considerar, no barroco, abundantes afloramentos episódicos do processo de criação no seio das mais díspares peças poéticas, sem poupar nenhum subgénero. Muitas vezes trata-se apenas de um mero assomo autorreflexivo, breve e jocoso regresso ao próprio processo de construção do texto, que assim se desconstruía também, já no período barroco.

Esta estratégia de introdução de dados referentes ao processo criativo no interior da própria criação, sendo característica da estética barroca, surge em maior evidência entre os poetas de génio mais chocarreiro e refratário ao repisar da tradição, à repetição monótona e vazia dos modelos clássicos. Tomemos como exemplo o romance de *incipit* “Senhora Brites dos Santos”, atribuído a D. Tomás de Noronha, no qual se vão somando jocosamente, quadra após quadra, todas as evidências que fazem a dama em questão irremediavelmente velha e desprovida de virtude, exortando-a por isso a deixar-se de pretensões diante do espelho. A sequência romanceada de quadras, tal como se nos oferece no testemunho do códice 693 A da Biblioteca da Academia das Ciências, obedece ao figurino quase até final, contudo, nos últimos versos o poeta apresenta-nos inesperadamente do texto uma face distinta: o atestado de velhice e mau comportamento sai processualmente da mão de um licenciado, e ao leitor é dado surpreendê-lo no próprio momento da sua redação:

E acabo q' estou cansado
de caza do lencenseado
Andre rodrigues.
(BAC 693 A)

O mesmo autor coloca o processo de escrita em evidência, jocosa e cinematograficamente, quando, tendo-se concentrado a descrever em detalhe os atrativos de uma rapariga do povo, nas endechas de *incipit* “A minha

Isabel / saiu esta tarde”, a uma “Mossa pescadeira de Santos que vendia peixe” (epígrafe de BN 8575), suspende subitamente o assunto para rematar com uma estrofe que apenas algumas das numerosas fontes conhecidas incluem, e na qual acorda para a realidade – o criado Bastião, que irrompe a pedir-lhe dinheiro, e os assuntos decadentes das suas finanças domésticas –, deixando-lhe com isto a fumar as cinzas da inspiração (de BPMP 1396):

Porem neste passo
chegou Bastião
a pedir dinheyro,
esfrioume o cão.

A silva de *incipit* “A quem deveras chega a me pedir” (de que se conhece o testemunho único de ANTT 1804) é mais uma composição na qual o autor se volta para a construção do texto, anunciando-a e explicando-a como trabalho em progresso (v. 5, “Está das graças o tesouro aberto”). É rematada por uma décima esta silva, e nela se anuncia a mudança de metro, forma e estilo, tal como se mudou de parecer quanto a dar ou não a língua de porco que fora solicitada (vv. 31-32, “E porque em dar mudei de parecer, / Mudo o verso e estilo em responder”); afinal, o sujeito poético, pouco dado a dádivas (ou não estivesse ele mesmo à mercê delas), sempre vai enviar uma língua, a sua, portuguesa e tudo:

A um amigo que tendo-lhe pedido umas línguas de porco lhe mandou esta resposta em véspera de entrudo, mandando-lhe uma só silva

A quem deveras chega a me pedir
Respondo eu zombando com me rir
Que a uma petição tão engraçada
Com rezão se responde com risada:
Está das graças o tesouro aberto,
E assim o dar graças é o mais certo,
E quando, Padre meu, lhe não dê nada,
Ao menos não dirá que lhe dou nada;
Nem sou tão grão madraço que vá dar
Línguas com que de mim possam falar,
Porque se as tais línguas lá chegassem
Bom fora que más línguas murmurassem.
Quem em carnes tolendas línguas pede
É bem que toda a carne se lhe vede,
E se por servo seu acaso corro

De sê-lo mais desde hoje me desforro;
 Dar dúzia de uma vez fora erro crasso
 Quando o que dúzia dá vai passo a passo,
 Pois o dar meia dúzia é escusado
 Por ser número hoje tão usado;
 Não chegar a dar sete me é forçoso
 Por ser sempre o seteno perigoso;
 Dar catorze por dúzia erro é fatal
 Pois sempre o catorzeno é mortal;
 Assim que quando a dar mais me esforço
 Digo que uma língua só dar posso,
 E se em dar uma só fico apoucado
 Em ser de porco estou bem desculpado,
 Porque pessoa tão autorizada
 Com tais línguas não pode ser louvada
 E porque em dar mudei de parecer,
 Mudo o verso e estilo em responder.

Décima

Pois que para vos louvar
 Quanto em vós se deixa ver
 Não basta cem línguas ter,
 Uma vos quero mandar
 Que talvez só por calar
 Saiba melhor que falando;
 Assim, Padre, que vos mando
 Essa língua, e estimara
 Que aquele a acompanhara
 Que ensina muitas brindando.

(ed. de Barros 2008, p. 557-558)

Ao mesmo assunto se escreveu também a décima burlesca de *incipit* “Quem de porco pede a lingoa”, que em BGUC 392 (287) é igualmente atribuída a D. Tomás de Noronha – tendo-a publicado como obra sua Mendes dos Remédios (1899, p.23), com base nesse manuscrito – , mas que em BN 13221 (156) se considera de Tomé Peixoto, o que é pouco conclusivo, pois existem pelo menos mais sete testemunhos nos quais surge anónima (*vd. Base de primeiros versos* em Barros, 2008). Nela, o afloramento burlesco do texto em construção diz respeito à árida busca e difícil achado de rimas, sobretudo perfeitas ou consoantes (vv. 5-7):

A hu' Estudante q' mandou pedir hua' lingoa de porco.
Decima burlesca.

Quem de porco pede a lingoa
de porco assás lingoa tem
por donde vejo tambem
q' o porco uos não fas mingoa;
Se não acho mais q' ingoa
por consoante me enforco
ou o meu juizo emborco
queres lingoa amigo tu?
pois mete a lingoa no cu
e terás lingua de porco.

(ADB 130, p. 138; destaque meu)

3. Livros ou Cancioneiros em construção

O surpreender-se ou oferecer-se a poesia em construção não se restringe, todavia, à esfera exclusiva do poema. É igualmente possível observar-se a poesia em processo no âmbito do próprio códice, livro manuscrito ou cancionero de mão – construído, não pelo autor, mas pelo leitor. Afinal, na tradição manuscrita é o leitor quem decide o que pretende ler ou reler e quem constrói o seu próprio livro, com amplas liberdades na trasladação dos textos, e não somente na sua apresentação por meio de epígrafes ou títulos pessoais, entre outras informações didascálicas relativas à sua receção. Atentemos, por exemplo, no códice 1650 da Biblioteca Nacional de Portugal:

Flores do Parnaso sementeas Por mui diversos Autores, regadas Com as ourinas de Apolo; Em os Campos de Minerva, e nas palestras de Flora. Tudo feito Com as Licenças de Cupido Com os aplausos de Vénus Nas faldas do Monte Pindo. Impresso Na Ofecina do Pégaso à custa De João Cardoso da Costa, com privilégio De toda a galantaria. Ano curioso de 1729. (BN 1650)

Destas *Flores do Parnaso* existe um segundo tomo na Biblioteca Pública Municipal do Porto, o número 41 do Fundo de Azevedo (BPMP FA 41):

Flores do Parnaso sementeas Por mui diversos Autores, regadas Com as ourinas de Apolo em os campos de Minerva, e nas palestras de Flora. Tudo feito Com as Licenças de Apolo às instâncias de Cupido com os aplausos de Vénus

Nas faldas do Monte Pindo. Impresso Na Ofecina do Pégaso à custa De João Cardoso da Costa, Com privilégio De toda a galantaria, Ano curioso de 1729. Tomo 2.º

Os dois códices não só partilham o título e demais informação editorial (parodiando os impressos, e com divergência somente nas ‘devidas licenças’), mas ainda a mão e outras características gerais. Para além desses dois volumes hoje desgarrados (sem que sequer as bibliotecas ou os seus catálogos dêem conta da filiação entre eles)^[6], dá-se no final deste segundo tomo notícia de um terceiro, logo antes do índice (376v.), e no mesmo estilo em progresso típico dos sonetos atrás referidos:

Já o segundo Tomo está acabado!
Graças a Deus que vamos a terceiro,
Pois as Flores que dão tão belo cheiro
Justo é se *desponham* com cuidado.

Pela sua própria natureza, o livro manuscrito prestava-se à retoma, estava sempre em processo de construção e reconstrução, até ao limite do fisicamente possível (já que o papel se vai preenchendo), e essa flexibilidade contava-se entre as inúmeras vantagens da via manuscrita relativamente à impressa, espartilhada por constrangimentos que não se limitavam à atividade férrea da Mesa Censória. No 2.º tomo, o códice BPMP FA 41, a rasura do nome do proprietário original é bom indício da habitual passagem dos cancioneiros por mãos ou proprietários diversos; em alternativa ao organizador, João Cardoso da Costa, que surge igualmente no tomo 1.º, escreveu por cima outra mão: “Foi de Martinho de Azevedo Faria”; posteriormente, outra viria a emendar: “Agora é de Manuel Osório de Meneses”; mais tarde, uma quarta reformularia: “E agora do Barão de Pram(?)”. As aporções nessas três letras diferentes são distinguíveis ao longo de todo o volume, nos abundantes comentários, acrescentos e correções ao seu conteúdo, curiosa manifestação do processo de receção literária. Em suma, um cancioneiro de mão, como o nome indica, andava na mão e também de mão em mão, o seu

6 O que se passa com estes cancioneiros, que fui achar em bibliotecas distintas, evidencia o obstáculo que a dispersão histórica, não só por particulares, mas mesmo entre bibliotecas (seja por extravio, aquisição parcial ou qualquer outro acaso desorganizador), tem constituído para o conhecimento da tradição manuscrita barroca e para a organização e classificação dos manuscritos portugueses e respetivos copistas e proprietários, confirmando o interesse da constituição de uma base de dados dos manuscritos portugueses (projeto em curso), independentemente das bibliotecas em que atualmente se possam achar, em alguns casos talvez indevidamente.

conteúdo sofria intervenções e interferências várias, do primeiro autor, ao longo do tempo, e depois de outros que davam continuidade à trasladação de textos, e ainda de proprietários posteriores que acrescentavam, modificavam ou obliteravam o já escrito.

4. Conclusão

Tudo, num manuscrito ou cancionero barroco, é susceptível de permanecer em construção: o (nome do) autor do códice, colecionador ou copista; o proprietário, que pode identificar-se com o primeiro ou ter-lhe encomendado a obra; a identificação do poeta a quem se atribui cada texto; a epígrafe ou título (podendo, ao longo do volume, somar-se vários em diferentes testemunhos de um mesmo poema), os textos e a própria lição de cada um deles.

Na esfera do códice, do livro manuscrito, o leitor, investido no papel de co-autor, enquanto copista, colabora no tecer da obra, e na poesia de tradição manuscrita a receção é uma esfera já espelhada na própria emissão ou criação poética. Nela cabe toda a paródica ficha técnica, tal como as notas de abertura e encerramento do volume, ou as advertências e pedidos poéticos para que seja devolvido a seu dono o cancionero emprestado ou extraviado.

Na esfera do poema em construção, o autor autorretrata-se qual rebelde fugindo oximoricamente do ofício, escrevendo a ferros, mas entre risos indolentes e um gargalhar provocatório, como quem espera preguiçosamente que a poesia se faça por si, ao mesmo tempo que evidencia até que ponto a conhece e quanto dela humildemente sabe.

Ao longo dos tempos, esta atitude manteve a atualidade e tem agradado muito em especial aos poetas mais bafejados pelo dom da distância crítica, capazes de rir de si mesmos e dos seus versos “dignos de cutelo”. Afinal, os mais exigentes no corte, na palavra e no estilo.

Do barroco ao contemporâneo essa exposição despudorada do esqueleto poético parece ter vindo a ganhar dramatismo e poder de catarse: a dor exposta de poeta já não é apenas a seiscentista dor de rir, nem somente de chorar a rir, mas também dor de chorar, num moderno assumir da fragilidade humana e da consequente fragilidade poética. O homem aceita descer ao abismo e mirar-se no seu fundo despido de versos; depois, dar a ver o reverso do verso: afinal, em espelho, do outro lado do espelho, o que for para vir poderá ser riso, poderá não ser, mas será poesia, mesmo que talvez não venha.

Referências

- ALCÁZAR, B. del (1910). *Poesías de Baltasar del Alcázar*, ed. de Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Sucs. de Hernando.
- ALEGRE, M. (1993). *Sonetos do Obscuro Quê*. Lisboa: D. Quixote.
- ALEGRE, M. (2002). *Arte de marear*. Lisboa: D. Quixote.
- AMADO, J. (ed.) (1968). *Obras Completas* de Gregório de Matos, 7 vols., Salvador: Editora Janáina.
- BARROS, A. L. (2008). *A poesia de Tomás de Noronha segundo a tradição manuscrita*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.
- BLANCO, M. (2000). La agudeza en las Rimas de Tomé de Burguillos. In Maria Grazia Profeti (org.). “*Otro Lope no ha de haber*”; *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, vol. I (pp. 219-240). Firenze: Alinea Editrice.
- CARREÑO, A. (ed.) (1998). *Lope de Vega, Rimas humanas y otros versos*. Edición y estudio preliminar de Antonio Carreño. Barcelona: Crítica.
- MACHADO, M. (1993). *Poesías Completas*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla: Renacimiento.
- O’ NEILL, A. (1984). *Poesias Completas*. Lisboa: IN-CM.
- PEIXOTO, A. (ed.) (1930). *Obras de Gregorio de Mattos, III. Graciosa*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica.
- REMÉDIOS, J. M. (ed.) (1899). *Poesias Inéditas de D. Thomás de Noronha, Poeta satyrico do séc. XVII*, ed. revista e anotada. Coimbra: França Amado Ed.
- TOPA, F. (1999). *Edição crítica da Obra Poética de Gregório de Matos*. Universidade do Porto: Edição do autor.

Fontes manuscritas

- | | |
|--------------|--|
| ADB 130 | ms. 130 do Arquivo Distrital de Braga |
| ANTT 1782 | ms. 1782 da Livraria, Arquivos Nacionais – Torre do Tombo |
| ANTT 1804 | ms. 1804 da Livraria, Arquivos Nacionais – Torre do Tombo |
| ANTT 1931 | ms. 1931 da Livraria, Arquivos Nacionais – Torre do Tombo |
| ANTT CF 33 | ms. 33 da Casa de Fronteira, Arquivos Nacionais – Torre do Tombo |
| BA 49-III-71 | ms. 49-III-71 da Biblioteca da Ajuda |
| BAC 693 A | ms. 693, Série Azul, da Biblioteca da Academia das Ciências |
| BGUC 392 | ms. 392 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra |
| BGUC 526 | ms. 526 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra |
| BN 1650 | cód. 1650 da Biblioteca Nacional de Portugal |
| BN 8575 | cód. 8575 da Biblioteca Nacional de Portugal |

BN 13221	cód. 13221 da Biblioteca Nacional de Portugal
BN CP 133	cód. 133 da Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional de Portugal
BPMP 950	ms. 950 da Biblioteca Pública Municipal do Porto
BPMP 1249	ms. 1249 da Biblioteca Pública Municipal do Porto
BPMP 1396	ms. 1396 da Biblioteca Pública Municipal do Porto
BPMP FA 41	ms. 41 do Fundo de Azevedo da Biblioteca Pública Municipal do Porto

[recebido em 15 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

UM NADA FICA A LEMBRAR-SE PARA SEMPRE: SEIS RAZÕES PARA GOSTAR DOS ROMANCES DE VERGÍLIO FERREIRA

A NOTHING WILL ALWAYS BE REMEMBERED:
SIX REASONS FOR LIKING VERGÍLIO FERREIRA'S NOVELS

Luís Mourão*

luis.mourao@mail.telepac.pt

Os romances de Vergílio Ferreira fazem da nossa existência um romance que começa a ser escrito, obrigam a atravessar fronteiras (espaciais, filosóficas, genológicas), elucidam sobre a nossa condição de meta-animais físicos, dão-nos a linguagem segundo um modo análogo ao do jazz, ensinam que o amor vem só depois do fim e que o mundo é habitável se o olharmos a partir do impoder, dessa capacidade de levarmos o nosso abandono pela mão.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira, romance português, romance-problema.

Vergílio Ferreira's novels transform our lives into a novel, force us to cross frontiers (of space, philosophy and genetics) and clarify our condition as physical meta-animals, giving us language in a quasi-jazz mode, teaching us that love comes only after the end and that the world is inhabitable if we regard it from the perspective of impotence, leading our abandonment by the hand.

Keywords: Vergílio Ferreira, Portuguese novel, problem-novel.

* Instituto Politécnico de Viana do Castelo e Centro de Estudos Humanístico da Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Se me permitem, o meu ponto de partida é autobiográfico (até porque a autobiografia é o derradeiro fundamento da teoria). A interpretação de uma obra esconde muitas vezes, por trás de argumentos e constelações de raciocínios, uma experiência de leitura que nos foi decisiva, que alterou por completo a nossa vida. Sei bem que, de um certo ponto de vista, é sempre demasiado cedo para começarmos a falar de nós, sobretudo quando o mais importante, o que nos justifica a fala e nos sobreviverá, é precisamente a obra que constituímos como pretexto dessa fala. Mas sei também que a literatura, como qualquer outra forma de arte, só realmente interessa quando aumenta a nossa capacidade de vida e nos obriga a falar de uma forma diferente de nós próprios e do mundo que nos existe. É dessa experiência de alteração que gostaria um pouco de falar, seguindo um itinerário inteiramente subjetivo mas com algumas preocupações de explicitação. Ou de uma forma mais simples, vou tentar dizer as seis razões pelas quais gosto dos romances de Vergílio Ferreira.

1. Porque um romance de Vergílio Ferreira pode fazer da nossa existência um romance que começa a ser escrito

“Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro”. Esta foi a primeira frase de Vergílio Ferreira que li, é o início de *Aparição*. O livro existia lá em casa, era um livro para mim antigo e sério, pude depois verificar que tinha sido editado um ano antes de eu nascer, estava na prateleira protegida pelo vidro o que queria dizer que era importante e que provavelmente os meus quinze anos não o compreenderiam. Peguei no livro ao acaso, no intervalo das minhas leituras a partir da biblioteca da escola – era no tempo em que estava a ler todo o Júlio Dinis e todo o Jorge Amado – e ainda hoje me é difícil explicar o modo como esta frase apagou de uma só vez praticamente tudo o que até aí tinha lido. Aos quinze anos não se tem muito para recordar, mas vistas as coisas de um certo ângulo – e iria aprender esse ângulo no resto do romance – é perfeitamente possível dizer-se que aos quinze anos já se experimentou tudo o que de fundamental há para experimentar na vida: o amor, o ódio, a traição, o desejo de redenção, a melancolia, a náusea, o medo, a alegria, a angústia, o consentimento. O que compreendi em *Aparição* é que alguns seres são misteriosamente salvos de si mesmos e entram iluminados pela morte dentro, como a Cristina que toca o seu Chopin, ou como mais tarde o Lucinho de *Nítido Nulo* e a sua flor imperecível. Mas esses seres são as crianças que nós já não somos nem podemos mais ser, crianças em

contiguidade com aquilo que há de esplendorosamente inumano na arte ou na natureza. Todos os outros seres vivem à beira do abismo, vivem permanentemente em situação-limite – só que uns não o sabem e outros o tentam desesperadamente esquecer. *Aparição* acordou-me do meu sono dogmático, de uma adolescência que tinha os seus amuos, os seus restos de infantilidade e os seus alarmes da carne e do pensamento, mas não tinha ainda encontrado uma linguagem que o dissesse e problematizasse. Penso que *Aparição* funcionou de um modo análogo relativamente ao romance português do seu tempo, introduzindo o tom de uma maioridade agónica e reflexiva, abrindo esse espaço vazio a partir do qual se pensa e se começa ou recomeça. Aliás, será quase sempre a partir de um lugar assim vazio que emergirão os romances vergilianos, espécie de hora inaugural da escrita e do pensamento, mas não como um *ab initio* mítico, apenas como a possibilidade de nos darmos nascimento a partir do que já existe. Porque este lugar vazio é como uma câmara de ecos onde a memória se repercute, não apenas a memória individual de uma existência empírica, mas a memória de tudo aquilo que alguma vez compreendemos ou julgamos ter compreendido, a memória absoluta de tudo o que inventamos e é mais verdadeiro do que a simples realidade que foi a nossa. Por isso a figuração deste lugar vazio em romances posteriores será a de uma sala em que a janela faz a corrente de ar do desvairamento das ideias (*Signo Sinal*), ou a de uma casa no cruzamento dos pontos cardeais (*Para Sempre*), em que a geografia é sobretudo a das múltiplas orientações do pensamento. Mas este lugar vazio é também o lugar do impossível repouso das personagens vergilianas – e começa aqui a segunda razão do meu gostar dos romances de Vergílio Ferreira.

2. Porque num romance de Vergílio Ferreira estamos sempre a atravessar a fronteira

Há sempre um enorme espaço que convida a ser percorrido: a montanha, a praia, o mar, a folha de papel. Contudo, na estrutura labiríntica ou circular dos romances vergilianos, principalmente depois de *Aparição*, ficamos com a sensação de que o narrador ou a arquipersonagem estão parados no limiar desse espaço a ser percorrido, estão paralisados sem uma ideia que oriente a navegação. Penso que isto é verdade, naquele sentido em que o movimento que existe nos romances de Vergílio Ferreira não existe em nome de nenhum futuro, de nenhuma ideia ordenadora que nos exima do perigo de pensar. Mas há movimento, porque nos afastamos em grande

velocidade dos mitos ordenadores da nossa existência: morre tudo, quando damos conta estamos desamparados no meio da montanha, no meio da praia, no meio do mar, no meio da folha de papel. Estamos já para lá de qualquer fronteira, a uma distância tal que já ouvimos muito confusamente todos os discursos – essa cena recorrente dos seus romances em que alguém discursa e as palavras se vão desagregando até à ininteligibilidade –, ou já não os ouvimos de todo e vemos apenas gestos que são ridículos na sua veemência inútil (e que é também uma das suas cenas recorrentes). Estas cenas, como compreendem, tornam extremamente frágil o lugar que aqui ocupo, discursando perante vós: tenho sempre a sensação de que alguma coisa nas minhas palavras se desagrega ou emudece irremediavelmente, tornando visível o caricato de todo o sujeito-suposto-saber, ou essa “estupidez do lugar” com que Barthes assinalava toda a pretensão de verdade (Barthes, 1957). E de um modo mais alargado, tornam também extremamente frágil todo o lugar social da produção de discurso, configurando uma ética de autovigilância e de suportabilidade do relativo que é uma tarefa árdua.

Retomando a questão da fronteira nos romances vergilianos, estamos tão para lá dela que o próprio autor-romancista é deixado para trás, se torna num efeito do próprio texto, perdendo assim a autoridade sobre ele, como nessa cena de *Até ao Fim* em que um jornalista que vai entrevistar um escritor de nome VF lhe pergunta o que está agora a escrever, e VF responde que é uma cena de um romance em que um jornalista que vai entrevistar um escritor de nome VF lhe pergunta o que está agora a escrever, e VF responde que é uma cena de um romance em que um jornalista...

3. Porque num romance de Vergílio Ferreira somos meta-animais físicos

Pela obra romanesca de Vergílio Ferreira passam todos os grandes debates filosóficos, culturais e ideológicos da segunda metade do século XX. Daí que seja possível falar de etapas do romance vergiliano caracterizadas globalmente pelo impacto desses debates: uma fase neorrealista, uma fase de confronto entre neorrealismo e existencialismo, uma fase assumidamente existencialista, uma fase de confronto entre existencialismo e estruturalismo, e finalmente uma fase pós-modernista. Esta leitura genericamente filosófica dos romances de Vergílio Ferreira é suportada pela própria linguagem filosófica presente nesses romances, pela característica óbvia de eles serem romances-problema, como o próprio autor acentuava, e pelo

facto de nos seus ensaios e diários Vergílio Ferreira intervir nesses debates usando a linguagem técnica dos especialistas.

Contudo, não se pode reduzir a problemática de um romance à presença de uns quantos filosofemas. Sem desmentir a existência de etapas na produção romanesca vergiliana, talvez seja mais produtivo tentar caracterizar cada uma delas não a partir desses possíveis filosofemas, hoje fatalmente envelhecidos, mas a partir de ‘pequenos nadas’ ficcionais. Por exemplo, em vez de filosofemas existencialistas, falaria de instrumentos musicais: o piano, a voz, a trompete, o violino, o oboé, e mesmo o silêncio. Ou em vez de filosofemas estruturalistas, falaria da praia, da montanha, do mar, do labirinto.

Se os conceitos, como nos ensinou Deleuze, são a criação própria da filosofia, os afectos são-no da literatura (Deleuze & Guattari, 1991). Não se trata tanto de uma oposição como de faces de uma mesma coisa transformada por linguagens diversas. Mas num autor cujo pendor filosofante é indesmentível, este trabalho de rotação das faces está sempre a meio caminho entre o combate e a dança. Depois de se ter estudado a metafísica do romance vergiliano, penso que é tempo de se começar a estudar a sua meta-animalidade física, esses afectos que implicam o pensamento e nos desligam da condição animal estrita, mas que nunca deixam de ser imanentemente corporais. Afectos assim: um corpo que grita, um corpo que se abandona ao sol e diz ‘estou-me nas tintas’, um corpo que avança no pensamento segundo o modo do ‘qualquer coisa assim’, um corpo que vive encostado ao nome da mulher amada.

4. Porque um romance de Vergílio Ferreira é como o jazz

As palavras entram a contratempo, numa arquitetura crispada, modulando variações a partir de desvios abertos por atonalidades, esses momentos em que as palavras parecem acontecer à margem da vontade da voz narrativa e a leva a perguntar: o que é que isto quer dizer? O edifício formal do romance português, que tem em Eça o seu momento de equilíbrio perfeito entre classicismo e modernidade, sofre às mãos de Vergílio Ferreira as mais espantosas torções, obrigando a língua a mais e diferentes sentidos. A grande diferença relativamente a um Raul Brandão, por exemplo, é que a errância semântica tem também os seus correlatos sintácticos, isto é, o estranhamento e a busca não é apenas visível no que se diz mas também no modo como se diz. E no modo como se diz creio que há duas grandes

características no discurso vergiliano. Primeiro, criar a fluidez onde esperávamos encontrar pausas marcadas – o ritmo dos diálogos é completamente baralhado, a pontuação às vezes desaparece, a ordenação frásica não hierarquiza os assuntos mas fá-los existir em contiguidade. Segundo, criar saltos onde se esperava o aparecer de conclusões lógicas – as frases abruptamente interrompidas, ou a mistura aparentemente aleatória dos assuntos, às vezes dentro da mesma frase.

Tudo isto, para mim, é bastante análogo ao jazz, tudo isto me fez conhecer o jazz muito antes de o ouvir, de tal modo que quando encontrei o jazz reconheci-o por via vergiliana. Ora, Vergílio Ferreira é mais dos lados da música clássica. No seu diário ouve-se Bach e alguns outros, nos seus romances encontramos Chopin, ou Mozart ou Haendel. Só em *Nítido Nulo* aparece uma trompete que pode lembrar um pouco o jazz. Penso, contudo, que Vergílio Ferreira assimilou inconscientemente o jazz da sua época, e foi jazzístico na sua sintaxe como forma de trazer a contemporaneidade para o palco da sua escrita. Penso até que se poderia traçar uma homologia entre a sua escrita e a música do quinteto de Miles Davis ainda com Coltrane, essa que culminou em *Kind of Blue*. E aqui há que pensar um curioso efeito de distância de releitura. O que hoje ouvimos em *Kind of Blue* parece melancólico, de algum modo extático, mas na época era sentido como uma imensa abstração e com a velocidade a ela associada, velocidade do blues, da despossessão que nos transporta para lá das fronteiras. Do mesmo modo, quando hoje relemos os romances vergilianos entre *Alegria Breve* e *Signo Sinal* é-nos visível a sua face melancólica, uma lentidão subjacente, uma paralisia ontológica que torna espuma todas as histórias que se movimentam ao cimo do romance – e contudo, foi a rapidez da superfície textual, a sua abstração aguda, o que na altura lemos nesses romances. Há certas coisas que só se descobrem muito tempo depois, as histórias nunca começam quando começam, mas quando as recontamos depois de provavelmente elas terem já acabado.

5. Porque nos romances de Vergílio Ferreira o amor vem depois do fim

É só em *Para Sempre* que a personagem vergiliana diz pela primeira vez “amo-te” — e *Para Sempre* já é o 14º romance. Há grandes virtudes que são simplesmente a ausência de um vício muito comum, tão comum que aparece quase naturalizado. Penso que uma das grandes virtudes da arte

romanesca vergiliana é o ela nunca ter cedido ao *pathos* do amor romântico. Vergílio Ferreira nunca dá à relação amorosa a tarefa impossível de substituir ou compensar a ausência palpável do absoluto ou da divindade. Por isso o amor não é fusional, é o que une mantendo na separação. E nessa distância que interminavelmente percorremos em direção ao outro atravessamos também fronteiras, só que agora em queda mais ou menos desamparada e cada vez mais para dentro de um espaço que se torna cósmico e irradiante na exata medida em que cada vez mais se restringe ao nosso despojamento e à nossa frágil fisicalidade. Irradiante pela força expansiva da perfeição que pode habitar um corpo: “O teu corpo não era só tu. Havia nele o mar e areia e tudo o que convergia para a tua vitalidade a transbordar. Porque um corpo perfeito, querida, precisa de muito espaço à volta para irradiar a sua perfeição” (Ferreira, 1990, p.56). E espaço quase secreto, resguardado, porque “A beleza não pode ter um grande espaço em volta, senão evapora-se. A beleza, minha querida, és tu e eu à distância do nosso olhar” (Ferreira, 1990, p.122).

6. Porque os romances de Vergílio Ferreira são romances de impoder

Eles dizem-nos o irreparável do mundo, dizem-nos que as coisas falham, dizem-nos a imensa estupidez de tudo ser assim como é, o incompreensível radical de tudo isto que nos rodeia e de nós mesmos na contiguidade disso.

Mas dizem-nos também a aura das coisas, uma alegria sem razão nem porquê, uma inocência que não anula a tragédia mas coexiste com ela e nos sustenta sobre o abismo.

Nesse sentido, eles ensinam-nos a falhar melhor. Ou se quisermos ser mais próximos de uma espécie de itinerário psíquico que neles se vai desenhando, ensinam-nos a levar o nosso abandono pela mão. Como se sabe, há uma cena edipiana ao longo da obra vergiliana: os pais da personagem narrador morrem ou abandonam-no, fazendo dele um herói sozinho, obrigado à autoconstrução. Esta cena, cujos fundamentos biográficos o autor explicita algumas vezes no seu diário, tem a sua figuração mais dilacerante no capítulo XII de *Nítido Nulo*, quando a criança vê partir a sua mãe, ela afastando-se numa carroça pela estrada que deixa a aldeia, ele acenando para a poeira até o gesto ser já inútil. Mas o narrador, que nestes romances é fundamentalmente filho, passará depois a pai, com o que a cena edipiana se começará a inverter: são agora os filhos que o abandonam a ele, partindo

para um mundo que é construção deles, com o que a personagem narrador volta a ficar sozinha, mas agora por escolha do seu próprio mundo e consentindo nele. E nesse que veio a ser o seu último romance – porque *Cartas a Sandra* é outra coisa –, na última cena de *Na Tua Face*, precisamente na última cena de *Na Tua Face*, há uma criança deficiente que vem com a mãe, a mãe é um muito antigo amor do narrador, nesse reencontro o narrador reconhece-a mas a mulher desvaneca-se na bruma indecisa entre terra e mar, a criança chora, diz que quer a sua mãe, o narrador dá-lhe a mão e sossega-a: “Ela vai voltar. Não chores. A gente vai encontrá-la”. Leio nesta cena o dar a mão à criança abandonada que cada um de nós foi e é (na sua maneira própria, às vezes tão cruelmente verídica), o tomarmos conta de nós mesmos para lá do ressentimento e da exigência desmedida de que nos amem.

E assim, por vezes, o anjo da pacificação visita-nos. É o texto com que gostaria de terminar, pertence aos diários mas é a todos os títulos ficção, é um texto que transporto sempre para que de vez em quando me transporte a mim. Nos momentos verdadeiros, de alguma forma, é sempre ele que me transporta a mim. Claro que muitas vezes o esqueço, muitas vezes o cansaço é muito, o deserto enorme (como sempre foi), a desistência fácil. E então lembro-me, não do anjo, porque isso é a figura do consolo homóloga dessa pessoana *Nossa Senhora das coisas impossíveis que desejamos em vão*, mas da formiga que ninguém pisou, que é a realidade enquanto milagre oculto e banal. O pequeno nada de uma formiga que ninguém pisou:

Vem devagar, pressinto-o, é o anjo da pacificação e quão raramente aparece. Vejo o sinal da sua vinda na harmonia da casa, na claridade suspensa do dia que começou e não mais deve acabar, na quietude das coisas como a aceitação feliz, no silêncio intrínseco do Mundo, (...) no perdão imenso para todos os crimes, na iniciação ao mistério, na visibilidade das pedras, das flores e de tudo o mais que é oculto, (...) no sorriso como teoria científica do Universo, na infinitude de um olhar (...). No sono dos cães. Numa formiga que ninguém pisou.

Vem devagar, pressinto-o, é o anjo da pacificação. Leve pouso a sua mão no meu ombro. Sossego. Respiro. (Ferreira, 1994, p.248).

Referências

- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1991). *Qu'est-ce que la Philosophie?* Paris: Minuit.
- FERREIRA, Vergílio (1959). *Aparição*. (16ª ed.). Lisboa: Bertrand.
- ____ (1965). *Alegria Breve*. (5ª ed.). Lisboa: Bertrand.
- ____ (1971). *Nítido Nulo*. (3ª ed.). Lisboa: Bertrand.
- ____ (1979). *Signo Sinal*. Lisboa: Bertrand.
- ____ (1983). *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand.
- ____ (1987). *Até Ao Fim*. Lisboa: Bertrand.
- ____ (1990). *Em Nome da Terra*. Lisboa: Bertrand.
- ____ (1993). *Na Tua Face*. Lisboa: Bertrand.
- ____ (1994). *Conta-Corrente Nova Série 3*. Lisboa: Bertrand.
- ____ (1996). *Cartas a Sandra*. Lisboa: Bertrand.

[recebido em 7 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]

Recensões

**ISABEL CRISTINA RODRIGUES. A PALAVRA
SUBMERSA: SILÊNCIO E PRODUÇÃO DE SENTIDO
EM VERGÍLIO FERREIRA**

Lisboa: INCM, 2016. 401 pp.

Isabel Cristina Mateus*

icmateus@ilch.uminho.pt

Originalmente escrito como dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro, em 2006, o ensaio *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, de Isabel Cristina Rodrigues, ficou pacientemente a aguardar publicação, o que só dez anos mais tarde viria a acontecer. Por feliz coincidência, no ano de comemoração do centenário do nascimento do escritor, constituindo, pela sua invulgar qualidade científica (e literária), uma justa e prestigiante homenagem ao autor de *Manhã Submersa* (Ferreira, 2011). Prova disso é o Grande Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho que acaba de vencer.

Ainda que sem o poder adivinhar à distância de dez anos, o trabalho de Isabel Cristina Rodrigues não deixa de igualmente prestar tributo à memória do ensaísta Eduardo Prado Coelho, leitor e amigo de Vergílio Ferreira. Desde logo pelo idêntico prazer e encantamento na leitura da obra do escritor beirão (na sua vertente ficcional e não-ficcional, mas também, nas palavras de Maria Filomena Molder pelo permanente “exercício de resistência ao que se torna preponderante” (*apud* Costa, 2012, p.33) que a obra ensaística e crítica de Eduardo Prado Coelho (EPC) representa, um exercício de resistência ao dominante, ao instituído, ao convencional ou ao

* Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Braga, Portugal.

óbvio, perscrutando penumbras e sombras, dobras, gestos e silêncios, conduzindo o leitor por caminhos mais ou menos seguros até um inesperado momento de fulgor ou estrelecimento em que qualquer coisa, mesmo a mais ínfima, altera, de repente, para sempre a escala do seu olhar, a nossa forma de ler o mundo.

Precisamente numa crónica de *A Escala do Olhar* (Coelho, 2003), título ‘roubado’ a um verso de Fiama, EPC destacou o papel central da fotografia na escrita de Vergílio Ferreira, tornando ainda mais inesquecível aquela fotografia da avó que o escritor nos dá a ver no terceiro volume de *Conta Corrente*: a avó sentada nos degraus da cozinha da casa a fazer renda, as saias até aos pés e um chinelo visível com a biqueira rota. Chamando a atenção para o eloquente silêncio deste pormenor, EPC dá-nos a ver o invisível do pé, o interior, a intimidade para lá da biqueira rota, o real que a fotografia faz recuar e só a palavra ou o silêncio podem resgatar:

A biqueira rota abre em nós um movimento de inclinação, empurra-nos para o arrebatamento da ternura: porque diz o tempo que rompe as biqueiras dos chinelos, porque exhibe a fragilidade dos seres, as zonas puidas das imagens de autoridade, o involuntário da pose (...) [o] irrompe[r de] uma verdade incontível: a biqueira rota, a dureza da vida, o desamparo em que tu és. (Coelho, 2003, p.30).

De igual modo, sublinhando o papel central do silêncio como produtor de sentido na escrita de Vergílio Ferreira, Isabel Cristina Rodrigues dá a escutar ao leitor os múltiplos sons que lhe dão voz ou o tornam audível, o interior indizível e íntimo para lá da biqueira rota do mundo, o pé oculto ou a palavra submersa no interior do silêncio para lá da ensurdecidora vozearia dos dias de hoje. Devolver o leitor ao coração do silêncio, fazê-lo escutar os seus modos de linguagem, as suas possibilidades comunicativas e literárias nestes tempos velozes em que tanto se fala e tão pouco se diz, é também no ensaio de Isabel Cristina Rodrigues uma forma de resistência ao ruidoso “falatar” em que se transformou o mundo atual, para utilizar aqui uma expressão do próprio Vergílio Ferreira. Uma forma de recuo perante aquilo a que Maria Gabriela Llansol, amiga e leitora atenta do escritor, chamou a “impostura da língua” (Llansol, 1990, p.113). Devolver o leitor ao coração do silêncio, é neste sentido, uma forma de mudar a escala do seu olhar.

Num registo ensaístico em que o pensamento e a emoção se tornam cúmplices e discorrem livres, ensaiando-se em cada página e em cada capítulo de uma escrita sagaz, profundamente original e de uma sensibilidade rara naquilo que é a aridez inumana da linguagem

académica, *A Palavra Submersa* constitui-se como um marco fundamental e incontornável nos estudos vergilianos, uma espécie de roteiro do silêncio que simultaneamente guia, estimula e desafia o leitor, iniciado ou não neste universo. Trata-se de um ensaio que convoca um olhar multidisciplinar, plural, que vai da linguística do texto aos estudos literários, da antropologia à psicolinguística, da estética à filosofia da linguagem e da religião, procurando levar a cabo uma abordagem comunicativa do silêncio ao mesmo tempo que pretende mapear e acompanhar os diversos momentos de configuração de uma poética do silêncio na escrita de Vergílio Ferreira. Ao longo de seis capítulos modelares, a ensaísta revela uma leitura sagaz e rigorosamente fundamentada, que vai cruzando e discutindo referências teóricas, críticas e literárias distintas que vão dos seminais *The retreat from the word*, de George Steiner (1961) e *The Power of Silence* de Adam Jaworski (1993), a Eni Puccinelli Orlandi em *As Formas do Silêncio* (2007), passando, entre outros, por Manuel Frias Martins e a sua leitura de Herberto Helder (1983), *O Silêncio dos Poetas* de Alberto Pimenta, António Lobo Antunes, Eugénio de Andrade e António Ramos Rosa (2003), cujos versos são erigidos em epígrafe de cada um dos capítulos que constituem este ensaio.

Mobilizando e dialogando igualmente com toda uma vasta bibliografia crítica existente no domínio dos estudos vergilianos, sem desviar o foco da sua atenção de um *corpus* de textos que cobre cerca de três décadas de criação literária de Vergílio Ferreira, desde *Cântico Final* (1960) a *Na Tua Face* (1990) e incorporando todo o imenso caudal da produção ensaística e diarística deste autor. O resultado é um ensaio que não se limita a ser “mais um ensaio” no domínio dos estudos vergilianos, mas é antes, pelo enfoque escolhido, um ensaio original e iluminador, um ensaio que suscita interrogações, estabelece pontes e abre portas para novas leituras. O que não é de estranhar num ensaio que vem confirmar a solidez de um percurso de vida dedicado ao estudo da obra de Vergílio Ferreira, desde *A Poética do Romance em Vergílio Ferreira* (Colibri 2000) e *A Vocação do Lume* (Angelus Novus 2009) até *A Palavra Submersa*.

Um dos aspetos mais fecundos e originais do trabalho consiste na abordagem comunicativa, funcional, do silêncio, entendido aqui na sua dupla aceção latina de *silere* (verbo intransitivo; estado onde apenas se manifesta a ausência de ruído) e *tacere* (sugerindo uma ação específica ligada à capacidade humana da linguagem). Distinção que, no caso de um escritor como Vergílio Ferreira, tanto pode

envolver uma semântica do silêncio como uma retórica do silêncio: a primeira abrangendo a obra ficcional e não-ficcional, e abrindo para uma dimensão metafórica do silêncio em diversas expressões artísticas como a pintura, a fotografia, a música e a dança; a segunda, circunscrita à obra ficcional e à questão da enunciação, permitindo-me destacar aqui o fulgor que atingem neste ensaio os capítulos dedicados à “Retórica da Intimidade” e à “Metáfora e Silêncio. A possibilidade do real”. Em qualquer dos casos, e ainda que por vias distintas, estamos perante uma inquirição permanente da relação tensa e intensa da palavra com o real que passa pelo dito, pelo não-dito, pelo entre-dito ou subentendido, quando não pelo interdito, em suma, pela profunda densidade do silêncio.

É quase impossível não evocar, ao ler este ensaio, as palavras de Ângela Pralini, personagem criada por Clarice Lispector para dialogar consigo enquanto autora e que, a páginas tantas de *Um Sopro de Vida* (2012), afirma saber como se cria o silêncio: “Eu sei criar silêncio. É assim: ligo o rádio bem alto – então, de súbito, desligo. E assim capto o silêncio. [...] Pára tudo: criei o silêncio. No silêncio é que mais se ouvem os ruídos” (Lispector, 2012, p.48).

Ler *A Palavra Submersa* é como desligar de repente o rádio e sintonizar a frequência da intimidade do mundo. Esse lugar de silêncio, de apuramento dos sentidos, onde se escuta o rumor do universo e se assiste ao nascimento da palavra possível que nos há de devolver a voz do humano neste tempo ruidoso de máquinas. Uma razão certamente para a descoberta deste livro.

Referências

- COSTA, Tiago Bartolomeu (2012). EPC, aquele que escrevia para nós e nós não sabíamos. *Público*, 15 de nov. de 2012, 32-33.
- COELHO, Eduardo Prado (2003). *A escala do olhar*. Lisboa: Texto Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1960). *Cântico final*. Lisboa: Bertrand Editora.
- ____ (1990). *Na tua face*. Lisboa: Quetzal Editores.
- ____ (2011). *Manhã submersa*. Lisboa: Quetzal Editores.
- LISPECTOR, Clarice (2012). *Um sopro de vida*. Lisboa: Relógio D'Água.
- LLANSOL, Maria Gabriela (1990). *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim.
- MARTINS, Manuel Frias (1983). *Herberto Helder, Um silêncio de bronze*. Lisboa: Livros Horizonte.
- STEINER, George (1961). The retreat from the word. *The Kenyon Review*, 23(2), 187-216.
- JAWORSKI, Adam (1993). *The power of silence. Social and pragmatic perspectives*. Newbury Park, California: SAGE Publications (*Language and Language Behaviors*, vol. 1).
- ORLANDI, Eni Puccinelli (2007). *As formas do silêncio - No movimento dos sentidos*. Campinas, S.R.: Unicamp.
- PIMENTA, Alberto, ANTUNES, António Lobo, DE ANDRADE, Eugénio & ROSA, António Ramos (2003). *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Cotovia.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2000). *A poética do romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Colibri.
- ____ (2000). *A vocação do lume*. Coimbra: Angelus Novus.
- ____ (2006). *A palavra submersa: silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira* (diss. dout.). Aveiro: Universidade de Aveiro.

ANABELA MOTA RIBEIRO. PAULA REGO POR PAULA REGO

Lisboa: Temas & Debates/ Círculo de Leitores, 2016. 160 pp.

Margarida Rendeiro*
mmrendeiro@netcabo.pt

Paula Rego por Paula Rego é um livro em que Anabela Mota Ribeiro, a autora que conduziu as cinco entrevistas que compõem este livro, qual jogo teatral, decide dar a Paula Rego a condução das conversas e deixar-se levar pela pintora para que a sua voz e as narrativas que se desenrolam sobressaiam à medida que o diálogo progride. É Paula Rego a narrar-se a si própria, revelando as máscaras, os fragmentos de vida e de memórias que construíram a pintora e o seu imaginário. Anabela Mota Ribeiro deixa-se levar, estimulando o ato

criativo em que se torna o diálogo, compondo-o formalmente apenas. Ao leitor cabe abandonar-se ao deslumbramento de ver nascer e crescer da narrativa uma identidade profundamente humana.

São cinco entrevistas que foram realizadas num período de oito anos, tendo a primeira sido realizada em fevereiro de 2003 e a última em novembro de 2011. Todas tinham sido anteriormente publicadas, respetivamente no suplemento *DNa*, *Seleções do Readers' Digest*, *Máxima* (que publicou parte da entrevista de

* CHAM – Centro de Humanidades da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
Doutoramento em Estudos Portugueses (King's College, 2008). Investigadora integrada no CHAM e professora auxiliar na Universidade Lusíada de Lisboa. Publicou *The Literary Institution in Portugal since the Thirties: An Analysis under Special Consideration of the Publishing Market* (Peter Lang, 2010). Interesses de investigação centram-se na literatura e cultura portuguesa no século XX e XXI, o cânone e a sua margem, e semiótica visual.

2007, sendo parte inédita) e *Público*; apenas a última é totalmente original, feita propositadamente para integrar este volume. Cinquenta reproduções de quadros e estudos intercalam o texto, conferindo cor e forma ao muito sobre o que se discorre. Conforme João Fernandes, diretor-adjunto do Museu da Rainha Sofia, sublinha no prefácio a este livro, *Paula Rego por Paula Rego* pertence ao género pictórico *conversation piece*, popularizado no Reino Unido, no século XVIII, que apresentava retratos de grupo num contexto informal. Na verdade, o termo subjacente ao género, conversa, é muito mais adequado do que entrevista neste caso. São conversas livres de constrangimentos e formalidades entre Paula Rego e Anabela Mota Ribeiro, três delas realizadas no atelier da pintora em Londres e duas em Lisboa (uma na Casa das Histórias que reúne o seu espólio). São igualmente conversas realizadas em dois espaços geográficos incontornáveis, Reino Unido e Portugal, para a construção da pintora. Por um lado, Lisboa, Estoril e Ericeira, espaços que deram matéria para povoar o imaginário, as lembranças da sua infância, dos jogos, da etiqueta que definia a menina de família, de todos os que estiveram presentes enquanto crescia, a relação cúmplice com o pai e a relação algo tensa com a mãe. Por outro lado, Londres, a Slade School

que lhe deu a formação, o marido Victor Willing que a encorajou e lhe transmitiu a autoconfiança que lhe faltava, a Lila, modelo e cúmplice na vida, a família que lhe restou após a morte de Victor em 1988, vítima de esclerose múltipla, três filhos e cinco netas, e o estúdio onde pinta e sonha. Entrevista é o nome da estruturação formal que subjaz à organização deste livro.

O desdobramento do ser e a descoberta do outro em si são conceitos fundamentais que percorrem estas conversas, num exercício transgressivo, quase de rebeldia, de crescimento do sujeito. A capa propõe essa leitura, com um título que dialoga com a reprodução d'*O Anjo* (1998), tal como, de resto, todas as restantes reproduções dos quadros e estudos que dialogam com a experiência de vida da pintora e com a experiência de conversa entre Anabela Mota Ribeiro e Paula Rego. O título *Paula Rego por Paula Rego* sugere a possibilidade da criação do outro em mim, num exercício de voluntária criação que emerge do desejo de libertação: “Gostava de ser outra pessoa, mas não sou” (20). Deste modo, a criação artística é a concretização dessa possibilidade. Como Paula Rego afirma “Somos nós que o fazemos porque somos nós que temos a mão para o fazer. Mas um quadro é uma coisa completamente separada de nós” (20). Anabela Mota Ribeiro, a autora

deste livro, recua para um plano diferente de autoria: a de autoria da entrevista, de interlocutor na conversa, mas não da narrativa enquanto ato criativo. O quadro que surgiu no final da série de quadros alusivos ao *Crime do Padre Amaro*, pouco apreciada no Reino Unido, e foi o quadro que o diretor da Tate Gallery não quis para o espólio da galeria. Contudo, é um dos quadros que Paula Rego mais aprecia e desejou que ficasse exposto na *Casa das Histórias*. *O Anjo* é simultaneamente o anjo da guarda e o anjo vingador porque protege e vinga sob a capa da Paixão. Se a duplicidade é uma constante na sua obra, ela não é menos presente na vida de Paula Rego e sempre enquanto transgressão, impulsionada por uma incessante curiosidade que a acompanhou desde a infância: nega o formalismo dos rituais religiosos, mas decide fazer a comunhão às escondidas para participar do mistério; reconhece o amor, mas não nega a obsessão amorosa que lhe norteou a vida; adora pintura, mas

nega que a sua seja algo para além de desenhos; vive a arte enquanto exercício indispensável à sua vida, mas detesta o que a arte tem de comercial e superficial; reconhece e, até certo ponto, aceita a convenção como inevitabilidade social, mas procura e vive formas de a subverter, engravidando antes de casar, pintando o aborto como direito da mulher e recusando pintar a mulher enquanto ser fraco e insubmisso.

E é nestas contradições que se constrói a humanidade de Paula Rego, tendo este livro o grande mérito de, num movimento diacrónico, fazer sobressair a mulher enquanto ser profundamente mortal, frágil, contraditório. A mulher que desvenda a sua obra, a sua vida, o medo do medo e o medo da morte e a debilidade física. Um exercício de feminismo e feminilidade. A mulher que ama intensamente a vida, conseguindo, simultaneamente, discernir beleza no que a vida pode ter de grotesco e brutal.

JÉRÔME GAME. DQ/HK

Bordeaux: L'Attente, 2013 (livro + 2 CDs). 124 pp.

Sérgio Guimarães de Sousa*

spgsousa@ilch.uminho.pt

Um dos mais reveladores atributos do discurso literário, não há como negá-lo, consiste, para lá que qualquer estrita regulação formal, na sua inegável capacidade para assimilar sem inibições outras linguagens. E, não é ocioso acrescentar, esse é precisamente o modo pelo qual a literatura, não raro, se renova decisivamente, expandindo os seus efeitos estético-expressivos. O que, por sua vez, engendra novas ecologias de leitura.

Suficiente exemplo disso, e para não recuarmos muito no tempo, foi, em pleno século XX, a contaminação cinematográfica (e seus derivados) da criação romanesca. Não será necessária especial clarividência ou sagacidade crítica para constatar

que essa contaminação se perfez em geometrias variáveis, como seria, de resto, de esperar. Senão vejamos. Os escritores da *Lost Generation*, em nome da ênfase visual, ostentaram, entre outras resoluções narrativas (o emprego sistemático da elipse, a multiplicação de perspetivas, a dissimulação do narrador, a segmentação da intriga em cenas, a prevalência do *showing* sobre o *telling*, etc.), a técnica conhecida por *camera eye style* (ou realismo objetivo), solicitando, com isso, ao leitor (qual espetador) uma participação ativa na decifração da vivência psico-afetiva das personagens. Já bem diferente se revelou a pulsão escópica dos novo-romancistas franceses, apelidados, não por

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

acaso, “cineastas da linguagem”. Sob a égide da *Nouvelle Vague*, a bem da dissolução da forma romanesca ‘clássica’, não se coibiram, imbuídos do propósito de refundar os códigos e as fronteiras do romance, de radicalizar a lição do cinema. Neste sentido, lançaram mão de expedientes dificilmente reconhecíveis pela geração de Hemingway como oriundos da sétima arte, como, a título de exemplo, a hipertrofia descritiva, geradora de desconcertante objetivismo extremado, ao serviço de uma intenção de ‘visibilidade total’. Razão pela qual o leitor ‘comum’, se por comum entendermos aquele leitor que do romance espera uma história bem escrita e bem contada, perante uma narrativa como, para mencionarmos agora um título português, *A Centopeia* (Margarido, 1961), experienciará uma muito desconfortável (senão mesmo traumática) perda do sentido hierárquico presente, digamos, na estética realista (analogamente à câmara, o texto, ao arrepio da sua legibilidade, regista tudo o que possa estar ao alcance do seu campo visual). Ou melhor, confrontar-se-á com uma representação do real enquanto matéria razoavelmente

insubstanciada. Porque refém de um rigorismo esquemático conducente, em boa verdade, à pura abstração. Aquela pela qual se exagera na minudência excedentária e se desemboca na rasura do conteúdo interior e funcional das coisas e dos seres.

Atualmente, com o devir tecnológico e o, conseqüente, triunfo (para alguns, esmagador) da ontologia virtual, seria pouco menos do que impossível à literatura escapar à razão instrumental do mundo digital e à epistemologia do conhecimento para a qual esse mundo reenvia. A prová-lo está justamente um autor sem par como Jérôme Game. Com uma obra já bastante significativa e variada, composta até ao momento por uns 15 livros^[1], por vários CDs (de poesia sonora), pela corealização de um DVD de vídeo-poemas^[2], por instalações fotográficas e exposições foto-poéticas^[3], para não mencionar os ensaios académicos, dedicados ao estudo das diversas conexões pelas quais se define a estética contemporânea (filosóficas, cinematográficas, literárias, plásticas, digitais^[4], ou ainda nas múltiplas leituras-performance que vai realizando

1 Eis alguns: Game, 2000; 2001; 2002; 2003; 2004; 2007^a; 2007b

2 Game, Avcioglu & Kempeneers, 2007.

3 Como Game, 2017a; 2017b.

4 Entre outras, eis algumas obras merecedoras de atenção: Game 2010, 2011, 2012a, 2012b, 2015.

em numerosos festivais⁵, este escritor franco-americano exibe a cada novo *projeto* literário de um modo inquestionável uma intransigente singularidade. E isso de tal maneira que se afigura extremamente difícil estabelecer o seu parentesco com uma qualquer linha genealógica moderna, nem mesmo aquela que tem em Joyce o porto seguro de uma figura patriarcal (embora os seus textos não deixem de invocar o passado glorioso das letras, no caso deste livro com a recuperação da figura de Cervantes).

Uma coisa é certa: é um daqueles escritores perfeitamente conscientes de que vivemos doravante numa civilização cujo imaginário é inexoravelmente condicionado pelo êxito irrestrito da imagem e dos objetos tecnológicos, o que faz com que nele seja notória uma noção de literatura que se alimenta daquilo que dificilmente suporíamos poder nutrir a estética literária; pelo menos a que provém desse paraíso dourado da leitura que são as páginas dos grandes clássicos, cujo valor se dá a ver pela força das releituras que constantemente suscitam, como é sabido. Significa isto, regressando a Game, uma vontade de (re)escrever dando o salto para fora das restritas molduras da linguagem verbal. Ou

seja, enveredar por uma articulação do discurso verbal com outras forças discursivas hoje disponíveis e incontornáveis, como acontece com as de impacto tecnológico. Desta maneira, a representação literária emancipa-se do seu, sempre limitativo, e porventura excessivo, acantonamento verbal. Não obstante a extensão, eis um trecho de um crítico que dispõe do mérito de resumir exemplarmente a situação literária de Game:

[...] Jérôme Game [multiplie] [...] les collaborations avec des artistes, musiciens, metteurs en scène ou chorégraphes, inscrivant son texte dans la dépendance féconde à l'égard d'autres formes, pratiques et supports, dont il escompte un effet retour sur l'écriture – un devenir de ce qui est au départ poésie (sonore, objectiviste, textua-liste, pour citer les grands héritages) et entend bien rester littérature, dans la constante et constitutive "dé-dé-finition" d'elle-même. Game n'est pas un écrivain qui cherche à faire artiste, encore moins un artiste tenté par les belles lettres, c'est un écrivain pour qui écrire, comme disait Deleuze, c'est "devenir autre chose qu'écrivain". (Mougin, 2004, p.15)

Não surpreende, pois, que seja um escritor – em rigor, o perfil é seguramente mais abrangente, na

5 *dé/cadrag*, Printemps de Septembre, 2010; *ECRANS/REPLAY*, Festival *actOral*, Marseille, 2010; *Departure Lounge*, Fondation Cartier, Paris, 2010; *Loreille est dans les choses*, Le Quartz-Scène Nationale de Bres, 2009; *L'art syntactic*, Musée des Beaux Arts, Caen, 2009; *Liquid*

medida em que inclui programação digital, encenação, performance e todo o tipo de simulacros visuais – altamente inovador e, repita-se, propício a contaminações. O seu território literário de eleição é, como se percebeu, manifestamente intermedial. Nutre-se em abundância de um intenso diálogo interartes (pintura, cinema, fotografia, artes performativas, cenografia) e não se mostra disposto a abdicar das possibilidades de deslocalização proporcionadas pelo tecno-digital.^[6] Sendo assim, não será abusivo considerar o escritor como o responsável por uma maneira inteiramente nova de encarar o texto literário, definível, em suma, pela sua hibridez e por situações de *écart*, como diria Jacques Rancière (um filósofo caro a Game), engendradas pelo recurso aos dispositivos ficcionais modernos e às recodificações neles supostas. Numa palavra: “Une poursuite de l’écriture par d’autres moyens, comme à une autre échelle” (como mencionado em Nachtergaele, 2016).

E essa escala é aquela que permite dar a ver o espetáculo da linguagem

como nunca antes. E isto, repita-se, na exata medida em que esta, muitas vezes sob a forma, como diria Jacques Rancière (*Le destin des images*, 2003), de “frases-imagens” (no sentido deleuziano do “devir-animal”), circula por diversas itinerâncias intermediais. E ainda porque Game, convirá assinalar, também se compraz em deslocalizar e relocalizar a palavra, sujeitando-a a operações de desvelamento das suas significações menos óbvias e virtuais, quando não a submete a notórios processos de fragmentação. Que significa isto? Significa exaltar a dimensão corpórea da língua, concedendo especial atenção à palavra geradora de sentidos autosustentados pela sua matéria. De outro modo: de/recompor a materialidade da linguagem, refutando os seus sentidos regulados. Como? A despeito da gramaticalidade e ao arrepio da dicção proficiente, mediante uma pirotecnia verbal com disrupções sintáticas e semânticas, entorpecendo, por exemplo, o discurso até ao limite das suas potencialidades. Quer dizer, Game,

Becoming ou vers plus de consistance encore, Festival la Bâtie, Genève, 2008; *La poésie hors d'elle-même*, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2016; *La Fille du Far West*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2016; *Slide Show. A Reading of image-poems*, Hunter East Harlem Gallery, New York, 2017; *À travers*, Festival Autres Mesures, Rennes, 2017; *Échelle 1*, The Clark Institute, Massachusetts, 2017, etc.

6 O que explica, de resto, a sua colaboração *performativa* com reputados artistas: a compositora de música eletrónica Chloé, o *metteur-en-scène* Cyril Teste, o coreógrafo David Wampach ou ainda o não menos conhecido compositor Olivier Lamarche, afora músicos como Didier Aschour, Kristoff K. Roll, Jean-Michel Espitalier, Laurent Prexl. Tanto mais que Game, convirá referir, foi o fundador do quarteto poético-musical *sense high / sense low*.

escritor movido por uma extrema recodificação da territorialidade literária, não apenas cultiva um retesamento da sintaxe em “frases-imagens”, como igualmente (e talvez sobretudo), ou não fossem a sua poesia e prosa em larga medida definidas por situações de curto-circuito, sustenta efeitos de gaguez. Isto é, emperra a voz, a estilhaçar sem mercê as palavras mediante síncofes abruptas, seguindo à risca um *diktat* deleuziano: “Un style, c’est arriver à bégayer dans la propre langue. [...]. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même” (Deleuze & Parnet, 1977, p.10). Em suma, como escreve, com inteira justeza, Jean-Michel Espitallier (prefaciador da obra), a propósito do estilo inconfundível de Game: “La phrase à un moment va tellement vite qu’elle marche sur ses lacets, se cogne au plafond, fait tout partir en vrille, tresse du sens – rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. Çççça bébé-gaie” (Espitallier *in* Game, 2013, p.13). Sendo que em Game a arte do gaguejo – na verdade, da montagem – não ocorre em solitário, se considerarmos outras formas de compressão efetivadas pelo escritor (aféreses, apócofes, iterações silábicas, etc.).

Como se percebe sem custo, o resultado desta exploração de uma pluralidade de linguagens, para não falar na truncagem, levada, em rigor,

até à fronteira do legível, afasta-se drasticamente do entendimento da literatura enquanto dispositivo baseado em crenças, expectativas e esquemas conceituais tradicionais (a engrenagem de uma intriga na qual o leitor pudesse seguir, sem dificuldade, o fio da ação; o mesmo é dizer, na qual a representação não se desnaturalizasse e na qual pairassem porventura a autoridade de um narrador fiável e a estabilidade de uma linguagem, a verbal). O dispositivo ficcional de Game é de outra natureza mitológica. E – ponto fundamental – não é, claro, sem apelar, evidentemente, a uma nova hermenêutica, condizente com as novas possibilidades de efabulação emanadas dos novos discursos e das novas representações (*Facebook, Instagram, Google Earth, smartphones, YouTube, GPS, etc.*), todos eles capazes de superarem os limites tangenciais do domínio puramente verbal. E *DQ/HK* (2013) – sejamos claros – a esse nível não desilude. Bem pelo contrário.

Começamos por referir que se trata de um livro, como se de um díptico se tratasse, composto por duas partes (ou dois livros, se preferirmos), assinalas pelo travessão vertical no título, linha essa que, creio, não aponta tanto para uma separação, antes para uma eventual equivalência ou mesmo rigorosa simetria, dado os nítidos pontos de contacto entre cada uma das

partes, com especial destaque para a técnica compositiva – o registo fragmentário e caleidoscópico. A primeira, intitulada *DQ* (e subintitulada *Fabuler, dit-il*, faço notar), consiste na transposição para o registo escrito de uma peça radiofónica, em colaboração com o músico Olivier Lama, em torno da célebre personagem de Cervantes, cuja primeira versão cénica foi apresentada em 2012 no festival *La Gâité lyrique*. O leitor pode, de resto, aceder à audição dessa peça, uma vez que o livro é acompanhado do respetivo CD. O mesmo sucede com a segunda parte do livro: uma peça radiofónica *HK Live!* – leia-se: *Hong Kong Live!* –, inicialmente concebida para a estação de rádio *France Culture* e igualmente disponível em CD. Em ambos os casos, a metodologia mobilizada assemelha-se: encontros, viagens, captações de sons e imagens, trabalho de estúdio, montagens de sons e de imagens, enfim, reescrever uma realidade mediante o recurso ao som e através da imagem. Se no segundo caso é o espaço (sempre mítico e instigante) de Hong Kong, certamente pelo seu valor de paradigma da globalização e dos seus efeitos, a fornecer o pretexto para uma travessia por entre os signos sonoros e visuais nele emitidos a cada instante, no primeiro caso surge-nos nada menos do que a emblemática figura de Quixote (*DQ*) a suscitá-la:

a travessia do seu valor enquanto monumento patrimonial maior. Se é certo que Cervantes funciona, sem dificuldade, como sinédoque para o cânone ocidental, não é menos verdade que a sua personagem maior dá azo a percursos narrativos, cinematográficos e turísticos, como muito magistralmente evidencia o texto de Game. E é difícil não dar conta de um flagrante paralelismo: o leitor converte-se em cavaleiro andante, só que de um tempo outro, o da atualidade, com a sua multiplicidade de linguagens e recodificações. Em síntese, Game reatualiza, no fundo, um clássico – melhor seria dizer até: o clássico dos clássicos – ao nosso cronótopo, tirando inteiro partido das novas práticas culturais e comunicativas dominantes.

Mas, como é evidente, Quixote não se confina ao seu estatuto de cavaleiro andante. Consabidamente, o cavaleiro da triste figura foi-o por ser talvez o símbolo mais conhecido do divórcio entre a realidade empírica e o mundo da ficção. Incapaz de discernir a realidade das coisas da fantasia pelas quais se deixou alienar, Quixote representa, digamos, aquele leitor acrítico e literal que, desprovido de leituras emancipadas, padeceu de uma intoxicação livresca: a da *fixação na ficção*. Noutros termos, a personagem de Cervantes corporifica a contaminação da realidade pela ficção. Ora, o mesmo acontece com os diferentes

níveis de representação existentes numa megapólis como Hong Kong, sobretudo se pensarmos no desdobramento incessante da realidade a cargo da tecnologia em simulações e simulacros inesgotáveis. Onde se acha a realidade inalienável das coisas? Assim, seja por via quixotesca ou pelo viés da (sobre)modernidade radicada na mutação civilizacional ilustrada por uma megacidade como Hong Kong, o leitor depara-se sempre com um questionamento, muito pertinente nesta era de *fake news*, em torno das balizas entre o real e a ficção. Ao fim e ao resto, Quixote e Hong Kong consubstanciam dois lugares (o narrativo e o empírico) em que a realidade e a ficção se sobrepõem; os lugares escolhidos por Game para mostrar o quanto a sua estética acompanha a nossa fenomenologia cultural, aquela – apetece dizer, se formos pessimistas e nostálgicos do outrora – que nos precipita para a exaustão final do sentido, em virtude de os níveis de representação se perturbarem uns aos outros e introduzirem inevitáveis ambiguidades na percepção do real; e onde, para muita boa gente, as imagens servem essencialmente para expurgar a nitidez de uma visão (pretensamente) una e definitiva.

Trata-se, porém, é bom ressaltar, também de uma forma inédita de redescobrir o real, aquela que nos surge legitimada pelo lugar decisivo

da tecnologia. Quando Game nos convida à descoberta de Hong Kong, fá-lo na certeza de esse reencontro com a cidade ser o de uma releitura quixotesca da mesma, porque filtrada por diversas camadas de reprodução imagética e sonora, por (re)codificações tecnológicas (como as da visão por satélite) que redimensionam muito significativa e drasticamente a percepção do espaço e das suas cartografias em insólitas territorialidades. Veja-se:

Le court de tennis est bleu, les ombres turquoises, on voit les toits ombrés, la végétation les ruelles, les voitures sont garées, les rues défilent en biais, *le plan du robot le satellite orbite fait glisser l'écran à travers le bleu vert est clair, pixellisé. Le rouge de Sienne délavé, le stade en terre battue le vert bouteille des toits en taule plissée, le satellite tressaute, repart dans l'autre sens, il change de côté. Lusine, le parking, les clous sur la chaussée, les emplacements vides pour se garer, les traits blancs sur gris foncé. Il y a de l'air, c'est l'hiver, de la lumière. Il remonte vers la gare, on voit le marquage au sol blanc, les lignes de chemins de fer la rouille sont dans les ocres, les toits blancs-gris une voiture rouge c'est plus lent, ça ralentit. L'avenue repart vers la mer, le bitume s'éclaircit. Le jaune, le marron clair, ça se dé-densifie. Les pontons, les quais s'alignent en biais le bleu s'enfonce, les bateaux, la lumière sur l'eau fripée le port, le pont pixellisé on remonte. Le satellite rem reprend du champ de la hauteur. La surface de l'océan devient*

béton, s'assombrit. En bas la plage, les pontons des villas de Stanley les estivants, le yacht est arrivé. (p.90-91)

Não admira, pois, que *DQ/HK* multiplique fontes e linguagens, multiplicação, insista-se, por excelência, definidora da linha de ficcionista de um autor como Game. Vejamos. Para nos ficarmos por *DQ*, por razões de espaço, anote-se que o texto (os textos, em rigor), sob o signo de uma notória ênfase visual (são recorrentes, em jeito de litania, expressões como: “ici qu'est-ce qu'on voit?”, “On voit”, “Voir aussi”, “Où l'on voit”), se declina de muitos modos, a saber, entre outros, (i) uma listagem quase aleatória (não fosse a unidade imposta pelo tema):

On voit 43 monuments 18 pays 3 continents 36 tableaux / 8 tapisseries, 101 dessins, 29 rues. On voit 11 lavis, 46 traductions, 9 opéras / 1 opéra-bouffé, 1 cantate française, 1 suite pour cordes et basse continue. On voit 1 poème symphonique, 1 comédie héroïque, 1 tragédie lyrique / 7 mélodies pour baryton, 1 ballet en 4 actes, 1 épopée chorégraphique (2013, p.25);

(ii) informações precisas sobre localizações adstritas ao imaginário quixotesco, possíveis, além do *GPS*, graças à tecnologia *Google Earth*: “On est à 39 degrés 27 min. 43 sec. Nord, 3 degrés 36 min. 23 sec. Ouest. On voit la grande-route traverser

la poussière, l'Hôtel Dulcinée, les vieux en train de parler la calle Nueve” (p.32-33), ou então:

Ça zoome on dirait ça grossit. / On voit c'est marron bleu foncé, ça avance lentement, c'est gris, // Qu'est-ce qu'on voit? // Vue télégraphique satellitaire, vue cartographique s'agrandit, se compose le zoom blanc on voit les noms dessus. On voit les arènes, le McDo, l'Europa Gym Club, la calle del Espejo (p.34);

(iii) aquilo que poderíamos designar por ‘diário de bordo’:

5ème jour: / Petit-déjeuner. Le matin départ vers Consuegra, mirador unique sur les horizons de la Manche. Visite d'un des onze moulins tout à fait typique de la région net du château de la Muela. Déjeuner Castillan typique. Continuation vers Argamisilla de Alba où Cervantès fut mis en prison dans les sous-sols de la Casa Medrano. Retour à l'hôtel. Dîner et nuit. (p.29-30);

(iv) ou, ainda, entradas de dicionário:

ERRANT, ANTE, adj. / Qui marche, qui voyage sans cesse. / **A.** – *Chevalier errant*. Chevalier qui ne cesse de parcourir le monde à la recherche d'exploits à accomplir, de torts à redresser, notamment au service d'une dame ou d'une bonne cause. *Jadis les chevaliers errants allaient, malgré les enchantements et les périls, à la conquête d'un talisman d'amour*

et d'immortalité (Du Camp, *Mém. Suic.*, 1853, p.215): / 1. le chevalier. – Je vois qu'on aime les *chevaliers errants* dans ces parages? (p.43);

(v) uma extensa anotação biográfica do trajeto existencial do cavaleiro da triste figura numa lógica de decomposição discursiva, pode dizer-se, a mimetizar a linguagem dos programadores informáticos (ou bem decerto os conteúdos da *wikipédia*, a equivalência digital dos dicionários em formato papel):

Il naît. Il étudie à Valladolid. Il étudie à Cordoue. Il étudie à Séville. Il s'installe à Madrid. Il publie trois poésies. Il va au théâtre. Il blesse le gentilhomme en duel. Il fuit en Italie. Il arrive à Rome. Il lit des poèmes de chevalerie. Il lit des dialogues d'amour. Il entre au service du cardinal. Il est soldat dans le régiment d'infanterie. Il embarque dans la galère. (p.37)

Outros existentes textuais com uma presença significativa são, sem dúvida, os filmes *Don Quixote*, de Orson Welles (1972) e do realizador finlandês Eino Ruutsalo (1961) (na parte HK, os cineastas homenageados, já agora, são Wong Kar-Wai, com *In the Mood for Love* [1997], e Hou Hsiao Hsien, com *Millennium Mambo* [1997]). Deste último, cite-se este excerto: “On le voit noir sur blanc du cheval en nuages a la main droite levée, l'index est tendu.

On dirait Ivan en contre-plongée, le regard fixe à l'écran gris foncé, yeux écarquillés.” (p.53). E ainda, conceda-se-me a transcrição deste trecho:

Le ciel est beau, la profondeur de champ des nuages à l'arrière-plan gris la terre est claire la poussière. On voit les nuages mangent les trois-quarts de l'écran la caméra suit Pancho, DQ apparaît. On entend les vaches, le craquement du tonnerre comme au théâtre le ciel foncé, la voix off parle du nez. Don Quich entre par la droite comme un pirate est cadré Rossinante en blanc contrasté. On voit le métal des cieux la quincaillerie, l'animal efflanqué, de trois-quarts arrière avance sans s'arrêter de dos, en travers à l'horizon le ciel a tout mangé. On voit la ligne DQ s'enfonce dans l'horizon le tonnerre, Sancho, le mulet, la caméra monte plein champ dans les cieux. (p.54)

Como se vê (é caso para dizer), Game descreve de um modo assaz cinematográfico as sequências do filme. Dir-se-ia que o próprio escritor se revela, também ele, realizador, munido de um *stylo-caméra* (para inverter a célebre fórmula de Alexandre Astruc). Que significa isto? Que o leitor acede à descrição de quadros ou fragmentos fílmicos, ativando desta maneira a sua memória cinéfila, desde logo. Mas em Game o cinema é sempre bem mais do que isso: é a excelência fraseológica de um escritor capaz

de transpor para o discurso visual a fluidez da estética do cinema, valorizando-se uma nítida expressividade visual por intermédio de múltiplos expedientes (litotes, elipses sintáticas nos ritmos, prolongamentos frásicos a mimetizarem o plano-sequência, a pontuação a sugerir efeitos de campo e fora de campo, etc.).

O cinema não se fica, todavia, por aqui. Reencontramo-lo através do *making of* de um filme, com tudo o que isso supõe e exige, relativo a uma partida de avião. Eis uma passagem repleta de técnica filmica, alusiva ao trabalho de montagem e redefinição das imagens, para se ficar com uma ideia:

Donc: Passage elliptique dans la même section pour accélérer ralentir: narration s'ensable dans la description, accélération: description s'ellipse dans la narration, puis freine, *Zoom* dans profondeur-de-champ, *Freeze screen*, *Freeze frame*, et ainsi de suite. (p.65)

Como toda e qualquer poética, a de Game não é sem consequências. Talvez não seja despidendo, para terminar, assinalar uma das mais instigantes: a redefinição do lugar e, por extensão, do estatuto do autor. Com efeito, não estamos mais em presença do autor enquanto função estável e reconhecível num quadro tradicional, responsável máximo por tudo o que no livro se lê; antes

em presença de uma autoria plenamente difusa, aquela pela qual ser escritor significa ser um agente de criação coextensível a outros dos quais esta dependeu em boa porção. Tanto assim é que, na última página da obra, surge a ratificação oficial dessa autoria partilhada sob a forma de créditos. O escritor paga aí tributo a todo um conjunto de agentes (e instituições) que se revelaram indispensáveis à concretização da obra: "C'est ainsi plusieurs personnes et institutions dont je suis heureux de pouvoir créditer le concours précieux à la réalisation de ce livre, et à qui j'exprime ma gratitude" (p.124), lê-se na abertura desses créditos. E esta frase resume, aliás, todo um estado de coisas. Se não podemos deixar de reconhecer que ler *DQ/HK* implica ler toda essa gente, forçoso será, por extensão, compreender que a autoria disseminada constitui, cada vez mais, uma das condições adstritas à estética contemporânea. Por contraste com a (tradicional) imagem do artista enquanto ermita, bom número de criadores contemporâneos já não operam a solo, a não ser por deliberada opção, não dispensando a mão de vários intervenientes, alguns quiçá pouco ou nada familiarizados com o contexto da arte, nas suas produções estéticas multimédia. Talvez seja esta, na verdade, a primeira grande lição deste notável livro.

Referências

- CHU, T'ien-wen (Producer) & HOU, Hsiao-Hsien (Director) (1997). *Millennium Mambo* [Movie]. Taiwan, France: 3H Productions, Orly Films, Paradis Films, Sinomovie.
- DANCIGERS, Óscar, POLOP, Francisco Lara, TASCA, Alessandro & WELLES, Orson Welles (Producers) & WELLES, Orson (Director) (1972). *Don Quixote* [Movie]. Spain.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire (1977). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- GAME, Jérôme (2000). *Tension*. Paris: Fischbacher.
- ____ (2001). *Polyèdre suivi de La Tête bande*. Metz: Voix.
- ____ (2002). *Corps & Cinéma*. Cambridge: CCCP Press.
- ____ (2003). *Tout un travail*. Marseille: Fidel Anthelmex.
- ____ (2004). *Écrire à même les choses, ou*. Paris: Inventaire/ Invention.
- ____ (2007a). *Sans palmes et sans tuba*. Toulouse: Contra main.
- ____ (2007b). *Flip-book* (livre + CD). Bordeaux: Éditions de l'Attente.
- ____ (2010). *Images des corps/Corps des images au cinéma*. Lyon: ENS Editions.
- ____ (2011). *Poetic Becomings: Studies in Contemporary French Literature*. Oxford / New York: Peter Lang.
- ____ (org.) (2012a). *Le Récit aujourd'hui, arts, littérature*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- ____ (2012b). *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature* [s./l.]. MAC/VAL.
- ____ (2013). *DQ/HK* (livro + 2 CDs). Bordeaux: L'Attente.
- ____ (2015). *Développements*. Paris: Editions Manucius.
- ____ (2017a). *Slide Show. A Reading of image-poems* (instalação fotográfica). Hunter East Harlem Gallery, Nova Iorque.
- ____ (2017b). *Frontières/Borders* (exposição foto-poética). Espace Anima Ludens, Bruxelas.
- GAME, Jérôme, AVCIOGLU, Nebahat & KEMPENEERS, Valérie (2007). *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce* [DVD de videopoemas]. Marseille: Le Point sur le I.
- MARGARIDO, Alfredo (1961). *A centopeia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- MOUGIN, Pascal (2004). Extension du domaine de la litt. *La Quinzaine Littéraire*, 1112, 15.
- NACHTERGAEL, Magali (2016). Entretien Jérôme Game et Pascal Mougin, Performance, Poésie et Narrativité. In *Les Contemporains*. Disponível em <https://contemporains.hypotheses.org/2031>
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.
- RUUTSALO, Eino (Producer & Director) (1961). *Don Quijote* [Movie]. Finland: Eino Ruutsalo.
- WONG, Kar Wai (Producer & Director) (1997). *In The Mood for Love* [Movie]. Hong Kong, China: Block 2 Pictures, Jet Tone Production & Paradis Films.

**RENATE HAAS (ED.). *REWRITING ACADEMIA:
THE DEVELOPMENT OF THE ANGLICIST
WOMEN'S AND GENDER STUDIES OF
CONTINENTAL EUROPE.***

Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015. 442 pp.

Maria Luísa Coelho*
marialuisa.coelho@merecat.co.uk

Esta abrangente coletânea de ensaios coligida por Renate Haas constitui uma análise ambiciosa das relações passíveis de serem estabelecidas entre os estudos de género/de mulheres e os estudos anglo-americanos em diversos contextos académicos europeus. A investigação parte de uma constatação inicial por parte da sua organizadora: a de que o carácter inovador e os avanços observados no âmbito dos estudos de género/de mulheres, que têm vindo a ser desenvolvidos academicamente desde meados do século XX um pouco por toda a Europa, devem muito ao impulso proporcionado pelos estudos anglo-americanos, o que também torna esta área

de investigação numa importante mediadora da cultura anglófona na Europa continental. Nesse sentido, o objetivo do presente volume é colmatar uma lacuna relativa ao conhecimento das condições, sucessos e dificuldades desta interação em diversos universos académicos europeus e, desse modo, igualmente dar visibilidade à variedade dos estudos de género/de mulheres em geral e no contexto dos estudos anglo-americanos em particular, na Europa continental. Para tal Haas seguiu uma laboriosa metodologia através da qual se solicitou a colaboração de variadas fontes académicas para o fornecimento de dados relativos ao tema e uma breve descrição

* Bolseira de pós-doutoramento (bolsa FCT SFRH/BPD/112293/2015), Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal.

das condições dos respetivos países de origem. Embora esta seleção em função de diferentes estados-nações possa parecer questionável, ela é cabalmente justificada por Haas dada a atenção atribuída no volume à dimensão institucional.

Desta metodologia nasce um extenso mosaico sociocultural, capaz de permitir ao leitor o estabelecimento de comparações e relações a partir de diversos pontos de articulação; dela também resulta um mapeamento geograficamente variado, que vai desde a Europa do Sul até ao Leste Europeu, passando pelo Norte e Centro da Europa e possibilitando o cotejamento de análises relativas a espaços tão diferentes quanto Portugal (num texto produzido por duas investigadoras da universidade do Minho e associadas ao Grupo de Investigação em Género, Artes e Estudos Pós-Coloniais), Finlândia, Alemanha, Lituânia e Roménia. É, no entanto, de notar a ausência de dois países – Rússia e Grécia – cuja presença poderia ainda mais alargar o escopo deste estudo, particularmente no caso da Rússia, um país cuja história convulsa e posição geográfica permitiriam certamente a introdução de novas perspetivas. Se as circunstâncias observadas em alguns destes universos culturais são consideravelmente mais conhecidas (como é o caso dos países escandinavos e do centro da Europa, como a Alemanha

e a França), outras há que constituíam *a priori* uma incógnita, fruto da sua situação periférica, não só geográfica como também cultural (como é o caso da Roménia ou da Bulgária). Nesse sentido, *Rewriting Academia* oferece um importante contributo, não só para uma melhor compreensão da questão inicialmente colocada, como também do papel da luta e crítica feministas nessas sociedades e na produção de conhecimento relativo aos estudos de género no seio das mesmas. O objetivo mais amplo é pois o de reescrever a história da academia, de forma a nela realçar não só o importante contributo dos estudos de género/de mulheres, como também a importância dos estudos anglófonos para o desenvolvimento dos primeiros.

Os ensaios relativos aos dezasseis países abordados em *Rewriting Academia* são produzidos por uma vasta lista de colaboradores, cuja diversidade de perfis sugere um leque de gerações, relações com o ativismo político e cargos académicos, ainda que a posição académica e contributo para o desenvolvimento dos estudos de género/de mulheres e/ou anglófonos de alguns dos colaboradores pudesse ser mais clara. Os ensaios seguem uma mesma estrutura, focada em três aspetos: (1) contextos nacionais: movimento feminista e estudos de género; (2) estudos de género/de mulheres no

contexto anglófono; (3) conclusões e perspectivas para o futuro desta área interdisciplinar. Esta organização facilita a análise comparatista possível de ser seguida pelos leitores e o estabelecimento de continuidades e rupturas, embora tal abordagem seja apenas claramente adotada no último capítulo do volume, da autoria de Haas, e aí primordialmente em comparação com o desenvolvimento dos estudos de género/de mulheres em contexto norte-americano. Para além disso, a estrutura proposta por Haas nem sempre é cumprida nos diversos capítulos, notando-se uma grande diversidade na abordagem e no esmiuçamento do tema (com ensaios que produzem uma análise mais detalhada das condições socioculturais gerais e outros que se focalizam na análise do sistema académico); isto apesar de haver uma preocupação constante na produção de um conhecimento situado.

A maioria dos ensaios realça a dificuldade em atribuir acreditação institucional não só à área dos estudos de género/de mulheres mas também à articulação da mesma dentro do contexto dos estudos anglo-americanos. Na verdade, o que se repete nas análises apresentadas é que muitos dos avanços nos estudos de género/de mulheres observados em diferentes contextos académicos se deve ao trabalho individual de leitores e investigadores, muitos

deles oriundos ou fundadores dos estudos anglo-americanos nas suas instituições e cuja determinação e perseverança levou ao estabelecimento de programas de mestrado ou doutorais, institutos e grupos de investigação e à produção e disseminação de conhecimento através de revistas, livros e teses. Parece ainda relevar de vários textos um processo que nasce do impulso proporcionado pelos estudos de género em contexto anglo-americano nos anos 80-90, seguido por uma fase frequentemente vista como pós-feminista e que, associada aos processos de neoliberalismo e da precariedade laboral, frequentemente remete para um papel secundário esses mesmos estudos e avanços, que são maioritariamente conduzidos por mulheres. Na verdade, uma conclusão central do volume é a influência do político e das diferentes políticas no estabelecimento e desenvolvimento dos estudos de género/de mulheres.

Apesar dessas semelhanças, a comparação de diferentes contextos europeus também permite destacar algumas diferenças, fundamentalmente aquelas decorrentes do sistema político dominante, com importantes reflexos e consequências para a igualdade de género e o impacto dos estudos de género/de mulheres nas respetivas sociedades. A título de exemplo, é de destacar o caso dos países pós-comunistas analisados no volume, cuja

articulação do ativismo feminista, dos estudos de género/de mulheres e dos estudos anglófonos possui uma história e características bem diferentes daquelas encontradas nas sociais-democracias nórdicas ou nas jovens democracias do sul europeu.

Em suma, apesar de *Rewriting Academia* não constituir em si

mesmo uma análise crítica comparativa da relação entre os estudos de género/de mulheres e os estudos anglo-americanos no contexto académico europeu, os dados e a abrangência das análises empíricas que apresenta abrem caminho a tal abordagem e, nesse sentido, o volume fornece um importante contributo para esta área de investigação.

EDUARDO DA CRUZ & TANIA MARIA BESSONE DA CRUZ FERREIRA (ORGS.). NO GIRO DO MUNDO. OS PERIÓDICOS DO SÉCULO XIX NO REAL GABINETE DE LEITURA

Vol. II, Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2015. 110 pp.

Sérgio Guimarães de Sousa*
spgsousa@ilch.uminho.pt

O Real Gabinete Português de Leitura, seguramente a maior biblioteca da América Latina e uma das maiores do planeta, segundo a UNESCO, possui, não sofre dúvida, diversos acervos verdadeiramente impressionantes. Boa porção desse preciosíssimo (o superlativo faz aqui todo o sentido) espólio, cujo valor em termos de representatividade histórico-cultural se afigura inquestionável, é composto por documentos raros e, como seria de esperar, de difícil acesso.

Uma parte dos quais, convirá referir, correm sério risco de irremediável danificação, como é o caso de jornais e revistas portuguesas e brasileiros do século XIX. Ou seja, urge disponibilizá-los por via digital, resgatando-os da fatal deterioração. O que, aliás, está a ser

devidamente feito, cumprindo-se assim uma das missões mais nobres do Real Gabinete (seja-me consentido um parêntesis, já agora, para assinalar, a título de exemplo, que os manuscritos e autógrafos avulsos oitocentistas foram já objeto de tratamento especializado e, graças aos bons préstimos da Fundação Calouste Gulbenkian, encontram-se acessíveis *on-line*). O processo de digitalização, como se compreenderá, dada a vastidão de material, acha-se, porém, ainda longe do fim.

Razão pela qual ganha especial pertinência a edição de um segundo volume de *No Giro do Mundo*, inteiramente dedicado, como sucedia com o precedente (organizado por Eduardo da Cruz, publicado em 2014, e onde o leitor encontrará, entre outros motivos de interesse,

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

a descrição sintética de 45 títulos de periódicos, entretanto, digitalizados), aos periódicos oitocentistas do Real Gabinete. Organizado por Eduardo da Cruz e Tânia Maria Bessone da Cruz Ferreira, não custa perceber a relevância editorial desta publicação, apoiada pelo programa *Petrobras Cultural*. Trata-se, pois, na senda do que sucedia já com o primeiro volume, como se disse, de dar voz à hemeroteca do Real Gabinete. Neste caso, para além de se colocar à disposição do leitor pontual ou pericial material, muito digno de atenção, numa secção intitulada “Recortes do Século XIX” (ou, se se preferir, relatos do quotidiano oitocentista), aposta-se igualmente na pesquisa, o que não acontecia em *No Giro do Mundo I*. Aliás, em boa verdade, a maior porção do livro é precisamente consagrada à divulgação de significativas investigações sobre o acervo (especialmente a imprensa), que é como quem diz: sobre as inquietações sociais e políticas do Brasil e de Portugal no século XIX, sem esquecer, entre outros aspetos mercedores de demorada atenção, a realidade empírica dessa época, o seu quotidiano, feito de dificuldades, como é óbvio, mas também de prazeres, como não é menos evidente. Tudo isto sob o pano de fundo documental da imprensa. Investigações, enfim, desde logo fulcrais tanto para historiadores como para quem estudar cultura e mentalidades,

assinadas, entre outros nomes, por membros do Polo de Pesquisa Luso-Brasileiro, o qual, recorde-se, aglutina investigadores ligados ao grupo interdisciplinar e interinstitucional adstrito ao Centro de Estudos do Real Gabinete.

Como se compreenderá sem dificuldade de maior, não é possível abordar com demora cada texto por razões de espaço. Fiquemo-nos, deste modo, por uma visão (forçosamente) panorâmica da totalidade dos artigos. Assim, Tânia Bessone da Cruz Ferreira (“Comércio de periódicos e livros: o papel dos livreiros”, pp. 8-13) debruça-se sobre o tema da comercialização de livros e periódicos no Rio de Janeiro no século XIX, evidenciando o facto de essa mercantilização remontar à instalação da Corte e se afigurar decisiva nas relações socioculturais entre Portugal e o Brasil; por sua vez, Eduardo da Cruz (“A imprensa luso-brasileira no Rio de Janeiro oitocentista”, pp. 14-33) reportando-se às publicações periódicas da responsabilidade de portugueses no arco temporal que vai de 1830 a 1899, ou seja, naquele período coincidente com a mutação da figura do colonizador em imigrante, reflete sobre as relações estabelecidas entre a referida imprensa e o desenvolvimento local da colónia portuguesa; Luiz Felipe Ventura (“Entre o Real Gabinete e o Rio de Janeiro: alguns elos histórico-culturais”, pp. 34-38), por seu turno,

presta atenção ao modo como o Real Gabinete foi representado em momentos fortes da relação cultural luso-brasileira; Angela Telles (“Bordalo Pinheiro e as relações entre o império do Brasil e a Santa Sé”, pp. 39-45) e Zadig Mariano Figueira Gama (“O *Mosquito* publica anúncios ilustrados: os anúncios de teatro”, pp. 46-53) estudam a colaboração de Rafael Bordalo Pinheiro na imprensa ilustrada do Brasil, a qual se fez sentir tanto ao nível da crítica política como do desenho, ou não fosse Bordalo Pinheiro um dos mais conceituados caricaturistas de Oitocentos; Luciana Salles e Marlon Augusto Barbosa (“O despertar das ruínas: do teor literário à representação da figura feminina”, pp. 54-61), apoiando-se na relação entre literatura e imprensa periódica, analisam o papel da moda ao serviço da construção da identidade feminina no decorrer do século XIX; e ainda sob pano de fundo literário, temos o contributo de Juliana Mariano (“Maria Peregrina de Sousa na imprensa periódica portuguesa”, pp. 62-69), que nos apresenta a obra, dispersa por vários periódicos, da escritora Maria Peregrina de Souza (1809-1894); e, por fim, Maria do Rosário Alves da Conceição (“A receção de *Viagens na Minha Terra* na *Revista Universal Lisbonense*”, pp. 70-80) oferece-nos um rigoroso estudo da receção da obra maior de Garrett, entre os anos

de 1843 e 1845, em artigos publicados na *Revista Universal Lisbonense*. Será escusado dizer que todos estes textos – cientificamente muito consistentes – se revelam indiscutivelmente cruciais para quem desejar perceber mais e melhor o relacionamento, nem sempre fácil, entre Portugal e o Brasil há dois séculos atrás. O qual, note-se, explica muito do que são as atuais relações entre os dois países.

Quanto à acima referida secção “Recortes do Século XIX”, esta recupera folhas volantes que dizem não apenas bem do quotidiano da época, como também, e decerto sobretudo, ilustram as práticas maioritariamente aceites na sociedade desse tempo e no interior de uma comunidade cada vez mais abrangente e complexa: homenagens ao dia dos bombeiros e ao dia dos pais; factos e episódios da vida urbana, com tudo o que implica e supõe tanto em termos de desvantagens como no que se prende com divertimentos cariocas; a fotografia; a lotaria; notícias sobre eleições e política, evidentemente; ou ainda o assunto não menos sério, para não dizer até bem mais sério, da desigualdade e da fome. Vejamos alguns exemplos, escolhidos, confesse-se, um tanto aleatoriamente. Por exemplo, este anúncio, editado na *Revista Ilustrada*, em agosto de 1881, destinado a informar sobre a possibilidade de uma solução suscetível de

suprir as dificuldades da população no domínio sempre complexo dos transportes públicos (numa época, convém recordar, em que a concentração populacional das cidades crescia drasticamente a um ritmo nunca antes visto, causando inevitáveis transtornos de locomoção): “Carro para estrada de ferro puxado a bois. É feito nas acreditadas oficinas dos Srs. Rohër & Irmãos e será por estes oferecido ao Ex.^o e paternal governo como uma imagem fiel da nossa atividade na estrada do progresso” (p. 85). Mas não só de dificuldades se pautava uma cidade como o Rio de Janeiro, como é natural. Nela se acha igualmente em muito razoável abundância a diversão, conforme atesta estoutro anúncio (*O Besouro*, 1878), relativo a uma representação d’*O Primo Basílio*, descrita nestes termos: “Comédia em um ato, original de uma hábil pena, representada pela primeira vez no teatro *Phenix Dramática*, em benefício do ator Silva Pereira (inédita – 1878)” (p. 87). E, para satisfazer o desejo dos mais místicos, não faltam sequer, na parte dedicada à cozinha oitocentista, avisados conselhos baseados em superstições populares lusas (o texto, datado de 1880, foi publicado n’*O Positivismo*): “Não é bom deixar um pedaço de pão cortado com os dentes. Uma pessoa, que queira fazer mal a quem fez isto, pode apanhar aquele pão, cravá-lo de alfinetes e dá-lo depois

a comer a um sapo. O sapo fica padecendo, e enquanto não morre, padece a pessoa também, morrendo por fim ambos” (p. 101). Em relação à política, eis, não isenta de humor (o que permite pensar as relações entre humor e cidadania nesse período que é o da afirmação, por excelência, do espaço público), uma definição assaz depreciativa, e quiçá justa, de *eleição*: “jogo de *prendas* mui divertido, no qual o que ganha tem de subir a um poleiro, por uma escada formada dos que se metem no jogo: o chiste está em ganhá-lo sem ter *prendas* para exhibir, iludindo os pobres de espírito” (p. 105).

Não seria justo concluir esta breve recensão sem destacar o cuidado gráfico da publicação, sendo esse cuidado também um dos seus pontos altos. Efetivamente, nota-se a cada página a clara sensibilidade mobilizada no sentido de fornecer ao leitor uma reconstituição, tão fiel quanto possível, do imaginário oitocentista. Deste modo, não somente o tom da cor da página (amarelecida) reenvia para os jornais da época, como a grafia usada nos títulos bem como a reprodução de capas, páginas, fotografias e ilustrações dos jornais e das revistas de então pedem esse reenvio. O leitor, dir-se-ia, quase folheia *No Giro do Mundo* como se estivesse na sala principal do Real Gabinete a consultar documentos originais.

ANA GABRIELA MACEDO, JOANA PASSOS, ELENA BRUGIONI (ORGS.) PRÉMIOS LITERÁRIOS: O PODER DAS NARRATIVAS, AS NARRATIVAS DO PODER

Porto: Afrontamento, 2016. 212 pp.

Margarida Esteves Pereira*
margarida@ilch.uminho.pt

O livro organizado pela coordenadora do grupo de pesquisa em Género, Artes e Estudos Pós-coloniais, do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Ana Gabriela Macedo, bem assim como por duas outras investigadoras do grupo, Joana Passos e Elena Brugioni, surge na sequência de uma belíssima conferência por elas organizada, em julho de 2015, na Universidade do Minho. Conforme nos é lembrado na Introdução a este volume, que reúne algumas das comunicações feitas no âmbito dessa conferência, esta “foi integrada num projeto intitulado *Prémios Literários. O Poder das Narrativas e/ou as Narrativas do Poder, Prémios Literários, Cânone*

e Políticas Editoriais no universo da Língua portuguesa, sediado no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, com o apoio e a chancela da Fundação Calouste Gulbenkian.” (p. 7).

Numa altura em que a literatura tem vindo a perder o peso simbólico que lhe foi atribuído nos últimos três séculos, questionar o poder das literaturas é uma tarefa com a qual aqueles e aquelas que todos os dias se dedicam ao ensino e à investigação em estudos literários somos muitas vezes confrontados. Gostaria de, por isso, antes de passar à necessária apresentação do livro em questão, fazer uma brevíssima excursão pela questão do poder das narrativas e, se me permitem, o poder da

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

literatura. E faço-o, primeiramente, invocando o poema “In Memory of W. B. Yeats”, de W. H. Auden, escrito aquando da morte do poeta irlandês em 1939. Na 2ª parte do poema, Auden dirige-se à figura do poeta, agora morto, referindo que a sobrevivência da sua poesia se deve não às contingências e circunstâncias que a propiciaram, nem necessariamente se deve ao seu engajamento político com a causa irlandesa, mas antes está contida na sua própria forma. Isto é, sobrevive porque é poesia. Diz-nos Auden, dirigindo-se ao poeta irlandês:

You were silly like us; your gift survived it all:
The parish of rich women, physical decay,
Yourself. Mad Ireland hurt you into poetry.
Now Ireland has her madness and her

[weather still,

**For poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its making where executives
Would never want to tamper,** flows on south
From ranches of isolation and the busy griefs,
Raw towns that we believe and die in;

[it survives,

A way of happening, a mouth.

(Auden, 2009, p. 89)

Em *The Singularity of Literature*, Derek Attridge refere-se a esta sobrevivência da poesia no “vale da sua confeção” como a própria singularidade da literatura, referindo a este propósito que esta, “entendida na sua diferença relativamente a outras formas de escrita (e a outras formas de leitura), não

resolve quaisquer problemas nem salva nenhuma alma; no entanto”, insiste o mesmo autor, não deixa de ser “eficaz, mesmo que os seus efeitos não sejam suficientemente previsíveis para servir um programa político ou moral” (2017, p. 5). Enfim, é bem possível que o verdadeiro poder da literatura e a sua singularidade residam, precisamente, na impossibilidade da sua instrumentalização, mas não é por isso que as narrativas da literatura deixam de ser utilizadas tantas e tantas vezes como um instrumento do poder / dos poderes. Isso mesmo é demonstrado pela leitura dos ensaios que compõem este livro.

Evoco, ainda, a este propósito, as palavras de Italo Calvino, o qual nos refere num ensaio intitulado “Usos políticos, certos e errados, da literatura” (um ensaio de 1976), que o poder da literatura se nos apresenta num estranho paradoxo, que é o de se afirmar, precisamente, nos momentos em que a literatura é mais perseguida, isto é, quando se torna um perigo para os poderes instituídos. Fora isso, diz-nos Calvino, as palavras dos escritores são engolidas no oceano de escritos que diariamente nos avassalam e perdem importância. Segundo Italo Calvino:

Este é o paradoxo do poder da literatura: parece que só quando perseguida mostra os seus verdadeiros

poderes, desafiando a autoridade, enquanto na nossa sociedade permissiva sente-se que está a ser utilizada apenas para criar o ocasional contraste agradável à inflada verborreia geral. (Calvino, 1989, p. 96)

Estas e muitas outras questões são discutidas nos vários ensaios que compõem o livro *Prémios Literários: O Poder das Narrativas / as Narrativas do Poder*, nos quais se parte da análise de prémios literários específicos enquanto propiciadores da instituição literária e dos modos como estes prémios se instituem como promotores e disseminadores da palavra e, através desta, das narrativas políticas, económicas, religiosas, ou outras, às quais, em determinadas circunstâncias, os poderes instituídos conferem um determinado valor. Em muitos destes ensaios perceberemos o modo como os prémios literários contribuem para a formação do cânone, como é referido no primeiro capítulo do livro, um texto da professora emérita da Universidade Fluminense, Laura Cavalcanti Padilha, com o título “Da sedução dos prêmios às artimanhas do cânone” (pp. 15-24), o mesmo texto que suscita uma reflexão sobre as línguas hegemónicas e o poder dessas línguas no contexto da literatura-mundo.

Tendo a língua portuguesa como elemento unificador, uma vez

que o projeto no âmbito do qual este livro foi produzido se centra sobre o universo dos prémios de língua portuguesa, facilmente poderemos perceber que muitos ensaios deste livro remetam para os contextos dos mais famosos prémios literários instituídos atualmente, como é o caso do Prémio Camões, o Pessoa, o prémio José Saramago, entre outros, permitindo todos eles uma reflexão em torno da forma como estes prémios facilitam, por um lado, a carreira de jovens escritores (como no caso do prémio José Saramago) ou contribuem para a consolidação de escritores num espaço de lusofonia. Mas tendo a língua portuguesa como elemento unificador muitos destes ensaios ajudam-nos a perceber a circulação desta língua, e da sua literatura, no contexto colonial e pós-colonial em que se inscreve.

Portanto, é no confronto da literatura como instituição que, como é referido no texto final da autoria de Rui Miranda (pp. 197-200), os prémios literários se assumem como uma forma de poder e são eles próprios uma narrativa de poder. Por um lado, têm o poder de conferir valor literário e económico a determinados textos acima de outros; por outro, porque sempre transportam em si uma narrativa muito própria da valorização feita. Trazem uma narrativa que pode ir da exclusão à definição do campo em contextos coloniais e pós-coloniais, como

se poderá entender, por exemplo, pelos ensaios de Rita Chaves, com o título “Poder e Narrativa em texto/contexto colonial e pós” (pp. 31-42) e de Ellen Sapega, “Camões e Pessoa: Dois Prémios Pós-Imperiais?” (pp. 25-30); uma narrativa que pode ir da propaganda política colonial (veja-se a este respeito o texto muito elucidativo de Sandra Sousa, com o título “Os Prémios Literários durante o Estado Novo: uma outra História?” [pp. 43-52]) a uma narrativa de poder económico, como fica bem demonstrado no ensaio de Rui Miranda, “As narrativas e o poder. Do ‘Portugal Telecom de Literatura Brasileira’ ao ‘Oceanos – Prémio de Literatura em Língua Portuguesa’” (pp. 197-212).

Torna-se necessário referir que, centrando-se o volume especialmente no universo dos prémios literários em língua portuguesa, não deixa de fazer incursões, que se poderão entender comparativas, em outros universos, nomeadamente: olhando um pouco para o Prémio Nobel, em dois textos que o perspetivavam a partir das literaturas de língua alemã e francesa, da autoria, respetivamente, de Gonçalo Vilas-Boas (pp. 95-104) e de Maria Eduarda Keating e Marie-Manuelle Silva (pp. 105-114); olhando também para questões de género e escrita no contexto muçulmano, através do texto de Habiba Chafai com o título “Arab Women Writers: A Constant

Struggle for Justice, Equality and Freedom” (pp. 115-126); olhando, ainda, para a forma como a tradução literária é ela própria influenciada pelos processos valorativos e comerciais dos prémios literários e a partir daí contribui também para a perpetuação da canonização iniciada pelos atos valorativos dos prémios, num texto de Margarida Vale de Gato com o título “A Tradução e a Sua Intérprete: Prémios Literários, Culturas e Narrativas de Poder” (pp. 127-146).

Embora não me tenha referido a cada um dos dezasseis ensaios que constituem este livro – que conta ainda com textos da autoria de Maria-Benedita Basto, Nazir Ahmed Can, Margarida Rendeiro, Raquel Baltazar e Rita Amorim, Pedro Meneses, Luís Mourão e do escritor João Paulo Borges Coelho –, não posso deixar de elogiar o modo como todos se instituem como um precioso contributo para a temática que permeia esta coletânea de textos. Uma coletânea que pretende refletir de forma informada e muito útil sobre narrativas literárias, poder, cânone e o papel dos prémios literários como ponto de interseção de todas estas variantes. Trata-se de um livro em que todos os ensaios se encontram muito bem articulados, constituindo-se como um excelente contributo para a nossa reflexão sobre as Humanidades e a sua função nos dias de hoje, mas também e

conforme é dito no capítulo introdutório assinado pelas organizadoras do volume, “um justo tributo às Humanidades, à sua capacidade de resiliência fundamental em tempos sombrios e, naturalmente, legitimação do ‘Poder das Narrativas’” (p. 13).

Referências

- ATTRIDGE, Derek (2017). *The Singularity of Literature*. New York and London: Routledge.
- AUDEN, W. H. (2009). *Selected Poems*. Revised edition. Ed. Edward Mendelson. London: Faber and Faber.
- CALVINO, Italo (1989). Right and Wrong Political Uses of Literature. In *The Literature Machine: Essays* (pp. 89-100). trans. by Patrick Creagh. London: Picador.

A emoção na criação literária e cultural

O amor como πᾶθος: eros e a paixão erótica na peça *O mercador de Plauto*
Stefanie Cavalcanti de Lima Silva,
Francisco Edi de Oliveira Sousa

El discurso de Marcela en el *Quijote* de Cervantes
Alfonso Martín Jiménez

Lágrimas de Heraclito: a unidade criativa de sentimento e pensamento na obra de Padre António Vieira
Tiago Eric de Abreu

'A fondness for being sad': Some Portuguese Sources for Elizabeth Barrett Browning's Poetics of Melancholy in *Sonnets from the Portuguese* (1850)
Paula Guimarães

Em busca da felicidade perdida: a astúcia e a arrogância no caminho da iluminação profana
Cláudio Guillarduci

Sorrir à morte, com meia cara – memória e sentimento trágico em José Rodrigues Miguéis
Cátia Sever

Memória e emoção: Analogias e transposições poéticas na obra de Pedro Nava
Maria Alice Ribeiro Gabriel

Ecoss de *A Costa dos Murmúrios em A Noite das Mulheres Cantoras*, de Lídia Jorge: esquecimento, memória e parábolas sociais
Leonor Simas-Almeida

Apontamentos para uma história literária
Aline de Almeida Moura

Representações visuais da morte na edição de livros em Portugal – estudo exploratório sobre as emoções veiculadas
Mafalda Frade e Maria Manuel Baptista

Vária

O poema sobre o poema: a poesia em construção do barroco ao contemporâneo
Anabela Leal de Barros

Um nada fica a lembrar-se para sempre: seis razões para gostar dos romances de Vergílio Ferreira
Luís Mourão

Recensões

Isabel Cristina Rodrigues. *A Palavra Submersa: silêncios e produção de sentido em Vergílio Ferreira*
Isabel Cristina Mateus

Anabela Mota Ribeiro. *Paula Rego por Paula Rego*
Margarida Rendeiro

Jérôme Game. *DQ/HK*
Sérgio Guimarães de Sousa

Renate Haas (Ed.). *Rewriting Academia: The Development of the Anglicist Women's and Gender Studies of Continental Europe*
Maria Luísa Coelho

Eduardo da Cruz & Tania Maria Bessone da Cruz Ferreira (Orgs.) *No Giro do Mundo. Os Periódicos do Século XIX no Real Gabinete de Leitura*
Sérgio Guimarães de Sousa

Ana Gabriela Macedo, Joana Passos, Elena Brugioni (Orgs.) *Prémios Literários: O Poder das Narrativas, As Narrativas do Poder*
Margarida Esteves Pereira