Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v. 39 n. 62 jul./dez. 2019

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS
Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES
Coordenadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos
Luiz Fernando Ferreira Sá
Marcus Vinícius de Freitas
Maria Cecília Bruzzi Boechat
Matheus Trevizam
Mônica Valéria Costa Vitorino
Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4003 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-6009
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista do Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 39	n. 62	306 p.	jul./dez. 2019

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Sandro Santos Ornellas (UFBA)
Patrícia Resende Pereira (UFScar/CAPES)
Raquel dos Santos Madanêlo Souza (UFMG)
Roberto Bezerra de Menezes (UFMG/CAPES)

Normalização e Diagramação: Alda Lopes

Secretaria: Stéphanie Paes

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.
Semestral.
Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).
ISSN 1676-515X (impressa)
e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura africana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Patrícia Resende Pereira
Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Roberto Bezerra de Menezes
Sandro Santos Ornellas 9

LITERATURA PORTUGUESA E OUTRAS ARTES

José Saramago "escrepintor"
José Saramago "escrepintor"
Denise Noronha Lima 15

Herberto Helder e as naturezas-mortas
Herberto Helder and the Still Lifes
Fernando Velasco 31

A biblioteca em *versus* de Rui Pires Cabral
The Rui Pires Cabral's Biblioteca in Versus
Julia Telésforo Osório 49

"Ante um caderno, tentei dizer tudo isso": a (re)escritura poética da música em Jorge de Sena e Luís Quintais
"In Front of a Notebook, I Tried to Say All This": The Poetic (Re)Writing of Music in Jorge de Sena and Luís Quintais
Patrícia Chanely Silva Ricarte 63

A noite das mulheres cantoras e ressonâncias coloniais
The Night of the Singing Women and Colonial Resonances
Adilson Fernando Franzin 81

"A casa do coração": uma canção construída por quatro autores separados pelo tempo, unindo Brasil e Portugal por meio de música e poesia
"A casa do coração" [The House of the Heart]: A Song Built by Four Time-Separated Authors, Bringing Brazil and Portugal Together Through Music and Poetry
Mauro Camilo de Chantal Santos
Patrícia Valadão Almeida de Oliveira 99

Este poema não existe: um caso de intermidialidade (e magia) em Herberto Helder
This Poem Does Not Exist: A Case of Intermediality (and Magic) in Herberto Helder
Leonardo Chioda 127

Escrita e leitura nos vídeos de Patrícia Lino e Matilde Campilho
Writing and Reading in the Videos by Patrícia Lino and Matilde Campilho
Thadeu C. Santos 145

A personagem negra no teatro português: uma revisão de literatura
The Black Character in Portuguese Theater: A Literature Review
Samira Pinto Almeida 161

Apropriação e invenção na dramaturgia de Antônio José da Silva: uma leitura de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*
Appropriation and Invention in Antonio Jose da Silva's Dramaturgy: A Reading of Amphitryon or Jupiter and Alcmena
Carlos Gontijo Rosa 177

Da navegação à emigração: o império colonial no cinema português de ficção anterior à Revolução dos Cravos
From Navigation to Emigration: The Colonial Empire in Portuguese Fiction Cinema Before the Carnation Revolution
Edimara Lisboa 201

Babilónia superlotada: representações de Lisboa na obra de Luísa Dacosta
Overcrowded Babylon: Representations of Lisbon in the Work of Luísa Dacosta
João Cunha Borges 233

LITERATURA PORTUGUESA E OUTRAS MÍDIAS

Proposta intermidiática de crítica expandida a partir da plasticidade sonoroverbal de *Clorântida*, de Rosalina Marshall
Intermedial Proposal of Expanded Criticism from the Sonorous-Verbal Plasticity of Clorântida*, by Rosalina Marshall*
Maruzia de Almeida Dultra 257

VARIA

Biopolítica e subjetivação em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago
Biopolitics and subjectivation in Blindness *of José Saramago*
Alex de Araujo Neiva 265

Cena de reconhecimento (anagnórisis) em *Memorial do Convento* de José Saramago
Moment of Recognition (Anagnórisis) in Jose Saramago's Baltasar and Blimunda
Karen Lorrany Neves Adorno 279

RESENHAS

GASTÃO, Ana Marques; DAVID, Sérgio Nazar. *O olho e a mão*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018. 77p.
Maria Cristina Ribas 299

BESSE, Maria Graciete. *O duplo fulgor do tempo*. Évora: Editorial Licorne, 2019. 182p.
Glória de Brito 303

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 9-12, 2019

Nota de Apresentação

Os diálogos entre a literatura e outras formas de expressão artística são cada vez mais reconhecidos como um tema pertinente aos estudos acadêmicos da área de Letras. Como se trata de um amplo campo de investigação, deve-se ter em mente os muitos caminhos possíveis, que procuram acompanhar, inclusive, as próprias mudanças ocorridas no campo das artes e as transformações tecnológicas irrompidas ao longo do século XX. Assim sendo, o intuito deste dossiê Literatura Portuguesa e Outras Artes e Mídias, da Revista do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, é reunir discussões recentes sobre as diversas formas de se pensar as produtivas conexões entre o texto literário e as mais plurais expressões artísticas.

Dá início ao dossiê o texto de Denise Noronha Lima sobre o romance *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago. A partir do termo "escrepintor", pelo qual o narrador-personagem da história se define, a pesquisadora analisa como as relações entre literatura e pintura ajudam a compassar a fase de maturação na qual se encontrava Saramago.

Em seguida, o artigo de Fernando Velasco parte da ideia de natureza-morta na pintura, passando pelo cinema e pelo vídeo contemporâneo, e estabelece uma aproximação à poesia de Herberto Helder para pensar algumas imagens poéticas do tempo e da morte.

Na sequência, Julia Telésforo Osório nos apresenta análises rítmico-formais de três poemas-colagens do poeta Rui Pires Cabral, extraídos do livro *Biblioteca dos rapazes*, de 2012. Em atenção à relação que texto e imagem estabelecem no enunciado poético, a pesquisadora se dedica a balizar os conceitos de "verso", "estrofe" e "ritmo".

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.9-12

Já Patrícia Chanely Silva Ricarte se dedica a uma reflexão comparatista entre dois grandes poetas portugueses: Jorge de Sena e Luís Quintais. A partir dos livros *Arte da música*, de Sena, e *Depois da música*, de Quintais, a investigadora põe em relevo a reescrita da música pela poesia nessas duas obras, fundamentais para a modernidade e para a contemporaneidade, respectivamente.

Por sua vez, o artigo de Adilson Fernando Franzin ilumina o universo romanesco de Lídia Jorge em *A noite das mulheres cantoras*, de 2011. O universo da música, nomeadamente a *pop*, o mundo midiático e a vida cultural são os fragmentos que compõem a narrativa de Jorge e servem de alicerce para o argumento de Franzin.

O tema da música comparece mais uma vez, agora pelas mãos de Mauro Camilo de Chantal Santos e Patrícia Valadão Almeida de Oliveira, que perfazem minuciosamente os caminhos da canção "A casa do coração", de Alberto Costa e Hermelindo Castelo Branco, composta sobre poema de Antero de Quental inspirado em Friedrich Rückert.

Herberto Helder volta a ser motivo de reflexão no artigo de Leonardo Chioda, que se debruça sobre o curioso caso de subtração de um poema depois do poeta tê-lo assistido em uma adaptação cinematográfica, caso registrado em *Photomaton & vox*. Além de ressaltar o apelo imagético desse poema, potencializado pela gravação sonora de Helder, é ainda parte do argumento do artigo a adaptação levada a cabo pelo grupo português O Dizedor.

Por seu turno, Thadeu C. Santos situa os videopoemas de Patrícia Lino e Matilde Campilho na história do experimentalismo poético em Portugal, destacando o surgimento da prática ainda na década de 60 com E. M. de Melo e Castro. As novas tecnologias de captura de áudio e vídeo, assim como as diversas plataformas de hospedagem e compartilhamento via *web*, são também matéria da reflexão do pesquisador, atento às formas de hibridismo na poesia portuguesa contemporânea.

Em seguida, Samira Pinto Almeida se dedica a elaborar uma abrangente pesquisa sobre os modos de representação da personagem negra no teatro português. Passando por diversos autores e épocas, o artigo destaca o olhar estereotipado de que a literatura frequentemente se utiliza para a construção dessas personagens e propõe novos desafios para os escritores negro-descendentes no campo do teatro.

Dando continuidade às reflexões sobre a literatura para o teatro, Carlos Gontijo Rosa analisa a peça *Anfitrião, ou Júpiter e*

Alcmena, do dramaturgo António José da Silva. O pesquisador destaca o aproveitamento do tema mitológico recuperado desde a Roma Antiga pela dramaturgia do século XVIII e ressalta os aspectos acrescentados na obra de língua portuguesa.

Já o cinema português anterior à Revolução dos Cravos é o mote para a discussão empreendida por Edimara Lisboa. Os filmes *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, e *Mudar de vida* (1966), de Paulo Rocha, assim como o ensaio "A nau de Ícaro ou o fim da emigração", de Eduardo Lourenço, são os sedimentos que conduziram a reflexão da investigadora, que empreende um amplo mapeamento das relações do cinema português do período com o salazarismo e sua política colonial.

Na sequência, João Cunha Borges realiza uma análise das representações de Lisboa na obra de Luisa Dacosta, destacando inúmeros aspectos arquitetônicos e históricos da cidade, em um momento de desenvolvimento e de urbanização planejada, utilizados pela escritora de Vila Real.

Fechando o dossiê, o ensaio em formato de vídeo de Maruzia de Almeida Dutra parte da leitura musicada do poema-livro *Clorântida*, de Rosalina Marshall. O ensaio busca, com isso, apresentar uma crítica expandida, imbricando diferentes tipos de mídias e de linguagens.

Na seção Vária, temos dois artigos sobre a produção de José Saramago. Enquanto o texto de Alex de Araujo Neiva ocupa-se em refletir sobre o espaço do romance *Ensaio sobre a cegueira* a partir do conceito de biopolítica, Karen Lorrany Neves Adorno vai ao *Memorial do convento*, ao lado de Aristóteles e de Silva Duarte, para refletir sobre a noção de cena de reconhecimento (anagnórisis) e sua função retórico-discursiva na condução do enredo saramaguiano, ressaltando as diferenças presentes no romance moderno português.

Encerra este número da Revista do Centro de Estudos Portugueses a seção de Resenhas. Maria Cristina Ribas expõe as linhas gerais do livro *O olho e a mão*, feito a muitas mãos. Isto porque a obra conta com 16 reproduções de quadros de artistas do século XIX e XX, acompanhados de poemas de Ana Marques Gastão e Sérgio Nazar David, tendo cada um escrito um poema para cada tela. Desse modo, cada núcleo é composto de uma imagem e de dois textos por ela provocados. Por sua vez, Glória

de Brito oferece uma percepção inicial de leitura do mais recente livro de ficção de Maria Graciete Besse, intitulado *O duplo fulgor do tempo*, que aproveita de nuances históricas de Almada, cidade metropolitana de Lisboa, para a construção das temporalidades de sua narrativa.

Acreditamos que o leitor atestará como a Literatura Portuguesa possibilita estabelecer pertinentes diálogos com outras artes e mídias, de modo a abarcar nesta discussão desde o teatro até as mais experimentais novas formas de expressão artística. Tem-se, então, um número que nos oferece um farto debate, capaz de comprovar a força dos estudos interartes na área de Literatura Portuguesa.

Patrícia Resende Pereira (UFSCar/CAPES)
Raquel dos Santos Madanêlo Souza (UFMG)
Roberto Bezerra de Menezes (UFMG/CAPES)
Sandro Santos Ornellas (UFBA)

LITERATURA PORTUGUESA E OUTRAS ARTES

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 15-30, 2019

José Saramago "escrepintor"

José Saramago "escrepintor"

Denise Noronha Lima
Universidade Estadual do Ceará (UECE), Limoeiro do Norte, Ceará / Brasil
denise.noronha@uece.br

Resumo: *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, é o segundo romance publicado por José Saramago, três décadas após sua estreia na literatura. Considerando o valor transicional e formativo dessa obra, visto que ela antecede imediatamente a fase madura do autor, iniciada com *Levantado do Chão*, de 1980, este estudo busca examinar a forma como aquele movimento de transição se transfigura na narrativa, pela relação entre a pintura e escrita autobiográfica do protagonista. Procede-se à análise de diversos aspectos do diálogo entre literatura e pintura estabelecido no romance a partir da palavra "escrepintor", com a qual o narrador-personagem se define. Decorre da discussão desses aspectos a conclusão de que o *Manual de pintura e caligrafia* simboliza o nascimento de uma nova forma de narrativa de Saramago, cuja consolidação se efetivará na fase seguinte do escritor.

Palavras-chave: Saramago; pintura; romance.

Abstract: *Manual of painting and calligraphy*, 1977, is the second novel published by José Saramago, three decades after his debut in the literature. Considering the transitional and formative value of this work, since it immediately precedes the author's mature phase, which began with *Raised from the ground*, in 1980, this study aims to examine how that transitional movement is transformed in the narrative by the relationship between painting and autobiographical writing of the protagonist. It proceeds to the analysis of various aspects of the dialogue between literature and painting established in the novel from the word "escrepintor", with which the character storyteller defines himself. From the discussion of these aspects the conclusion is that the *Manual of painting and calligraphy* symbolizes the birth of a new form of Saramago's narrative, whose consolidation will take place in the next phase of the writer.

Keywords: Saramago; painting; novel.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.15-30

Recebido em: 29 de setembro de 2019.
Aprovado em: 11 de dezembro de 2019.

1 Introdução

Em 1977, José Saramago fez vir a público, após um intervalo de trinta anos, a sua segunda tentativa no romance:[1] *Manual de pintura e caligrafia*. O enredo é construído a partir de múltiplas crises, das quais se destacam a crise existencial e artística do narrador-personagem, e a crise política da sociedade portuguesa às vésperas da Revolução de 25 de Abril, que poria fim ao longo período de ditadura salazarista. Paralelas durante a primeira parte do romance, essas crises confluirão em um segundo momento, decisivo para que se consolide o processo de formação artística e política do protagonista.

A relação entre literatura e pintura manifesta-se em *Manual de pintura e caligrafia* a partir do título. Antecede, porém, essa evidência o estranhamento causado pelo uso do vocábulo *manual*. Remetendo a uma noção prescritiva, por constituir geralmente um conjunto de regras de uma área do conhecimento ou instruções de uso de determinado objeto, a palavra *manual* pode, de fato, confundir o leitor por sua ambiguidade. Se a leitura desfaz a primeira impressão, por um lado, em relação ao conteúdo do livro, por outro mantém a sua essência, pois o romance será, com efeito, uma obra de aprendizagem.

2 O pintor aprendiz

Insatisfeito com a pintura de retratos sob encomenda, o narrador-personagem lamenta o que considera ser sua falta de talento para a grande Arte, como a italiana, que descreverá em seus exercícios de escrita. Homem de quase cinquenta anos, H. estabelece uma correspondência entre a nulidade de sua arte e a de sua própria vida: sem família, com poucos amigos e, principalmente, sem um projeto que lhe dê perspectivas para o futuro, o protagonista entra num processo de autoanálise e

[1] *Claraboia* (2011), embora escrito na década de 1950, é uma publicação póstuma.

autoconhecimento. H. busca conhecer (e revelar pela pintura) aquilo que a aparência esconde:

> Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim (SARAMAGO, 1992, p. 276).

O problema, para esse aprendiz de artista, é não conseguir colocar em prática o que intui sobre a "verificação" que, segundo ele, a arte deve ser. Ao mesmo tempo que tem consciência em relação ao pouco valor da sua obra, deseja superar tal limitação. Para ele, o começo de um novo quadro é, por isso, sempre o desafio de quem está "por nascer". Encontramo-lo, no início do romance, diante deste impasse:

> Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser. Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. Como naquele desenho célebre de Bruegel (Pieter), aparece por trás de mim um perfil talhado a enxó, e ouço a voz dizer-me, uma vez mais, que não nasci ainda (SARAMAGO, 1992, p.6).

O desenho a que H. se refere é *O Pintor e o Comprador* (1565), de Bruegel, o Velho (c.1526-1569). Nele, um pintor (que seria a representação do próprio Bruegel), tem por trás de si o comprador do quadro, estando ambos diante dessa obra, que não aparece, mas é sugerida. A postura do mercador é francamente interesseira, mais do que interessada, própria de quem calcula o lucro que obterá com a nova aquisição, opondo-se ao constrangimento do pintor, que desejaria talvez passar sua obra para as mãos de quem a reconhecesse como arte, e não mercadoria.

Esse incômodo de ser vigiado enquanto pinta é o elemento do desenho que Saramago transpôs para a sua personagem. A ideia de um olhar crítico, e não comercial, é coerente com o fato de que, em Portugal,

essa obra de Bruegel recebeu o título de *O Pintor e o Crítico.* Como crítico de si próprio, H. não se perdoa pela mediocridade de seus quadros. A tela vazia sempre lhe dá uma nova esperança, como no caso da encomenda de S., mas logo se anuncia o fracasso, que ele não evita: "E, contudo, não emendei nem voltei atrás, aceitei que as biqueiras apontassem o norte quando eu me deixava arrastar para o sul, para o mar dos sargaços, para a perdição dos navios, para o encontro com o holandês voador" (SARAMAGO, 1992, p. 10). Esta é a complexidade de sua situação: o norte da bússola, ao invés de indicar o rumo seguro, apenas o conduz ao resultado recorrente, que costuma agradar ao modelo, nunca ao pintor. Quanto às metáforas marítimas – o mar dos sargaços, por vezes chamado "cemitério de navios" (região cercada de correntes oceânicas, no meio do Atlântico Norte, com pouca vida marinha e abundância de algas que dificultam muito o curso das embarcações) e a lenda do holandês voador (navio fantasma condenado a nunca aportar, navegando contra o vento até o final dos tempos, e símbolo de má sorte) - são, por um lado, a representação da desorientação do pintor, e por outro, o desejo de mudança, talvez pelo desvio do caminho reto.

Apesar de H. manter-se obediente ao manual do bom retratista, desta vez, diante de S., algo diferente acontece: "bastou o primeiro olhar, e eu disse: 'Quem é este homem?' Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, e eu fi-la" (SARAMAGO, 1992, p. 14). A partir daí, começa o seu processo de "busca da verdade", como ele designará o conjunto de ações que vão desde a pintura de um retrato paralelo de S. até a escrita autobiográfica, além das reflexões sobre os acontecimentos que desencadeiam essa trajetória.

O primeiro indício de mudança que a pergunta "Quem é este homem?" provoca no íntimo do protagonista é a inclusão, no quadro solene, de "uma prega irônica que não tracei em nenhum lugar do rosto, que talvez não esteja sequer no rosto de S., mas que dá à tela uma deformação" (SARAMAGO, 1992, p. 14). A postura autoritária e insolente do modelo teria sido o principal fator desse incômodo profundo que mudará a sua vida.

Para resguardar-se de cometer uma deformação visível do retratado, que acarretaria naturalmente a perda do cliente, sem deixar de perscrutar a "verdade" de S., H. começa clandestinamente a pintura de um outro retrato desse modelo, mantido longe da vista dos frequentadores de seu ateliê. Será a sua segunda tentativa de compreensão: "Assim foi:

falhei o primeiro retrato e não me resignei. Se S. me fugia, ou eu não o alcançava e ele sabia, a solução estaria no segundo retrato, pintado na ausência dele. Foi o que tentei. O modelo passou a ser o primeiro retrato e o invisível que eu perseguia" (SARAMAGO, 1992, p. 14). O resultado que ele busca terá como ponto de partida a "prega irônica" apenas insinuada, mas irreversível.

O projeto do pintor é ambicioso demais para um aprendiz: "tinha de aprender tudo se queria dividir nas suas minúsculas peças aquela segurança, aquele sangue-frio, aquela insolência todos os dias estudada para ferir onde mais doesse" (SARAMAGO, 1992, p. 14). Por isso, e acrescentando-se o fato de que ficava escondido, o segundo retrato de S. lembra o de *Dorian Gray*, que revelava a alma decrépita do jovem cuja aparência representava o ideal de beleza. Mesmo considerando a diferença em relação ao elemento fantástico que Oscar Wilde inclui em seu romance, fazendo com que "hora após hora, de semana a semana, a efígie na tela iria envelhecendo" (WILDE, 1998, p. 128), além de manifestar a vileza da personalidade do modelo, ambos os retratos se aproximam no ponto em que revelam a disparidade entre a aparência e a essência.

A busca do pintor, no entanto, não se resume a uma investigação filosófica – o que não seria pouco – sobre a dualidade acima descrita. A principal razão da insatisfação de H. com sua pintura tem a ver com o fato de que, para ele, a verdadeira obra de arte revela a imagem do seu próprio autor. Como os retratos que pinta não são iguais ao que ele é, mas àquilo que fazem pensar dele, o resultado é sempre falso, embora academicamente bem realizado. Por outro lado, o pintor não está convicto de quem seja: "se não é antes verdade ser eu precisamente e apenas o que de mim querem" (SARAMAGO, 1992, p. 60). Daí o seu desalento inicial:

> Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajos (veludos, plumas colares de ouro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto de minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente (SARAMAGO, 1992, p.79).

Louis Lavelle (2012) faz uma análise filosófica que parece desenvolver, pela referência à pintura, essa constatação do protagonista, examinando a fundo a relação de identidade entre o eu e o outro a partir do mito de Narciso:

> É o que se percebe bem no exemplo do pintor que, ao fazer seu próprio retrato, faz o retrato de um outro, e, quando faz o retrato de um outro, faz também o retrato de si mesmo. Pois ele só pode pintar o que ele não é, o que se distingue dele e o que se opõe a ele. Assim ele se obriga, quando pinta, a descobrir o rosto mesmo que os outros veem dele. Mas o retrato que ele faz de um outro é uma obra que vem dele e que mostra a todos os olhares o que ninguém veria de outro modo, e que é sua própria visão invisível do mundo (LAVELLE, 2012, p. 60).

Assim, o eu não apenas revela o outro, mas é revelado por ele. Utilizando a afirmação de Platão, segundo a qual nosso olho se percebe na pupila de outro olho, o filósofo estabelece uma relação especular e recíproca, análoga à do pintor que retrata a si mesmo ou ao outro. Em qualquer dessas situações, o resultado será sempre uma visão pessoal, influenciada, no entanto, pelo olhar do outro. A imagem que alguém tem de si incorpora o olhar do outro em sua formação; a imagem que faz do outro revela traços de sua própria identidade. Por isso, para H., seus quadros têm tão pouco valor quanto a imagem que tem de si próprio.

3 O "escrepintor"

Insatisfeito com essa imagem, mas ao mesmo tempo sem querer desistir de si, o narrador buscará outra forma de expressão e conhecimento. Para sair do impasse, H. inicia sua experiência com a escrita, ou caligrafia, como prefere chamar, considerando o seu caráter de aprendiz. Não se trata, no entanto, de uma substituição, pois a personagem transitará entre a escrita e a pintura, e, no âmbito desta, entre a arte convencional e a nova arte:

> Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primeiro à naturalidade de quem entra, fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este

> fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S. (Interessante: esta última comparação veio sem que eu a esperasse ou provocasse. Enquanto a primeira não passou de uma banal reminiscência clássica, a segunda, pelo insólito, dá-me algumas esperanças: na verdade, pouco significaria se eu dissesse que tento devassar o espírito, a alma, o coração, o cérebro de S.: as tripas são outra espécie de segredo.) E tal como já disse logo na primeira página, andarei de sala em sala, de cavalete em cavalete, mas sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a esta caligrafia, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento (SARAMAGO, 1992, p. 11).

O objetivo do pintor desdobra-se: deseja a salvação, que, no seu caso, significa tornar-se um verdadeiro artista; e almeja também o conhecimento, que, por enquanto, tem "a verdade de S." como alvo. H. parece intuir que a escrita lhe possibilitará desvendar aquilo que se esconde sob a superfície do modelo e do que ele representa.

Com o exercício da escrita, o pintor caminha, gradativamente, em direção a um outro ponto, desviando-se do que inicialmente havia planejado. Nas duas tentativas pictóricas, o retrato "oficial" de S. e, depois, o da sua "verdade", não atingiu seu intento. Múltipla, a verdade fugia-lhe:

> Ora, que sei eu disso, da chamada verdade de S.? Quem é S. (esse)? Que é a verdade? perguntou Pilatos. Que é, repito, a verdade de S.? E que verdade, ou que coisa assim dizível, ou designável, ou classificável? A verdade biológica? a mental? a afectiva? a econômica? a cultural? a social? a administrativa? a de amante temporário e protector da menina Olga, sua quinta secretária? ou a verdade conjugal? a de marido que trai? a de marido por sua vez atraiçoado? a de jogador de bridge e de golfe? a de eleitor de governos fascistas? a da água-de-colónia que usa? a da marca dos seus três automóveis? a da água da piscina? a das suas obsessões sexuais? a das suas rugas verticais entre as sobrancelhas? a verdade da sombra que faz? da urina que verte? da voz que despediu há tempos trinta e quatro operários da primeira fábrica por causa da construção da segunda? a verdade das novas máquinas que dispensam desde já trinta e quatro operários e

> amanhã mais trinta e quatro? Que verdade, secretária Olga? (SARAMAGO, 1992, p. 62).

Essas várias "verdades", e outras mais que o narrador poderia enumerar, impelem-no ao aprofundamento daquela constatação inicial: "Quem retrata, a si mesmo retrata" (SARAMAGO, 1992, p. 79). Não tendo ainda consciência da dimensão dessa frase, H. antecipava, sem o saber, o resultado de sua busca: o pintor retrata o objeto não como este é, mas como ele o vê; por isso, o artista estará sempre presente em sua obra, tanto quanto aquilo que foi representado, pois tudo aparecerá segundo a subjetividade do autor.

Não é outra a opinião de Tzvetan Todorov (2014), ao analisar a pintura de Francisco de Goya. Procurando demonstrar que o pintor espanhol não foi apenas um dos principais artistas, mas também um dos pensadores mais profundos da sua época, Todorov parte da premissa de que, para Goya, "a descoberta da verdade à qual o pintor aspira, passa pela adequação entre a interioridade do indivíduo e os meios acionados, e não pela submissão às tradições comuns e às regras ensinadas nas academias" (TODOROV, 2014, p. 32). Ou, em outras palavras, "o pintor não deve mostrar o mundo tal como é, mas sua visão pessoal desse mundo" (TODOROV, 2014, p. 35). Descobrimos, assim, que o nosso pintor de retratos tem um antecedente ilustre nessa busca de uma verdade artística que, para ser encontrada, deve superar os manuais de pintura. Mas não de caligrafia, diria H.

Escrevendo como quem quer "reconstruir tudo pelo lado de dentro" (SARAMAGO, 1992, p.19), o narrador começa por si próprio a aprendizagem em relação a uma nova forma artística. Não para substituir a primeira, mas para ajudá-lo a atingir o grau de verdade que ambas podem revelar. Situação semelhante, guardadas as proporções de talento, à de Leonardo da Vinci, como relata Italo Calvino em sua conferência sobre a "Exatidão", uma das suas propostas para este milênio:

> Leonardo – "omo sanza lettere" [homem sem letras], como se definia – tinha um relacionamento difícil com a palavra escrita. Ninguém possuía sabedoria igual no mundo em que viveu, mas a ignorância do latim e da gramática o impedia de se comunicar por escrito com os doutos do seu tempo. Sentia-se sem dúvida capaz de expressar pelo desenho, melhor do que pela palavra, uma larga parte de seu conhecimento. [...] Mas havia nele também uma necessidade imperiosa de escrever, de usar a escrita para

> explorar o mundo em suas manifestações multiformes, em seus segredos e ainda para dar forma às suas fantasias, às suas emoções, aos seus rancores. [...] Por isso escrevia cada vez mais: com o passar dos anos tinha parado de pintar, mas pensava escrevendo e desenhando, e, como que perseguindo um único discurso com desenhos e palavras, enchia seus cadernos com sua escrita canhota e especular (CALVINO, 1990, p. 92).

A escrita encerraria a busca de uma expressão mais fiel ao pensamento, que a pintura, por motivos diferentes em H. e em Da Vinci, não conseguia atingir. A julgar pela opinião de Calvino, não foi suficiente Da Vinci afirmar que "a diversidade em que se estende a pintura é incomparavelmente maior que a que encerra as palavras, pois o pintor fará uma infinidade de coisas que as palavras não poderão designar, por falta de vocábulos apropriados" (DA VINCI, 2008, p. 18-21). Se, ao contrário desse elogio da pintura, para o artista italiano a escrita seria, no dizer de Calvino, o meio de "explorar o mundo em suas manifestações multiformes", e também "dar forma às suas fantasias, às suas emoções, aos seus rancores", para H. ela é, como vimos, a única possibilidade de salvação e de conhecimento.

As relações de H. e Da Vinci com a pintura e a escrita são desdobramentos de uma doutrina que tem produzido diversas análises desde o Renascimento, a do "Ut pictura poesis" ("Poesia é como pintura"). Como é sabido, essa frase, que nomeia a mais alimentada discussão sobre o paralelo das artes, foi retirada da *Epístola aos Pisões*, de Horácio (65-8 A.C.), conhecida também como *Arte poética* (1997). Nela, o poeta romano baseia-se em leis poéticas indispensáveis para a composição da obra de arte, para aconselhar os Pisões, pai e filhos, na criação e no julgamento artístico. O fundamental, para Horácio, está na ordem dos elementos segundo uma lógica interna da obra, que só assim adquire unidade, característica vital para a arte. O trecho que deu origem ao tema clássico do "Ut pictura poesis" é o seguinte:

> Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre (HORÁCIO, 1997, p. 65).

Pode-se inferir desse trecho que a lição de Horácio identifica semelhanças entre a pintura e a poesia, numa comparação que não estimula a competição entre as artes, como ocorrerá ao ser retomada séculos mais tarde. No entanto, a simples comparação carrega em si um aspecto hierárquico, pois Horácio toma a pintura como referência, elevando-a em relação à poesia. Ocorre que a doutrina renascentista do "Ut pictura poesis" teria se baseado numa distorção interpretativa dessa comparação:

> Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado. *Ut pictura poesis erit* tornou-se, para eles, *Ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia, o quadro é como o poema. E foi esse sentido, ou melhor, essa inversão de sentido, que a tradição conservou (LICHTENSTEIN, 2008, p. 10).

A autora acrescenta que essa inversão de sentido não resulta de um simples erro de tradução, mas de uma estratégia a favor da pintura, mesmo esta não sendo mais o termo referente. Para os renascentistas, importava demonstrar, por um lado, que a pintura merecia o reconhecimento como uma atividade liberal, ou seja, digna de um homem livre, e, por outro, desfazer a suspeição platônica de arte ilusória que pesava sobre ela, mostrando que era também uma forma de saber.

A necessidade de legitimar a pintura, que teria motivado a inversão dos termos da comparação, parece sugerir que a "primogenitura" dessa arte não lhe garantiu a superioridade em relação à poesia, aspecto que Saramago abordará em *História do cerco de Lisboa* (1989). No primeiro capítulo, em diálogo com o historiador de quem está revisando o livro que tem o mesmo título do romance, Raimundo Silva alega a supremacia da literatura, numa visão generalizadora do problema:

> [...] em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecendo de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o rifão,

> se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era (SARAMAGO, 1989, p. 15).

Aparentemente simplificadora, a opinião do revisor encerra um conceito amplo de ficcionalidade, segundo o qual "tudo quanto não for vida, é literatura". Em relação à História, tal concepção aproxima-se de teorias recentes nessa área, como aquelas que admitem a ficcionalização do discurso histórico. Desse ponto de vista, os acontecimentos do passado, ao sofrerem a intervenção da imaginação do historiador no preenchimento de lacunas deixadas por documentos escritos ou por memórias pessoais ou coletivas, por exemplo, recebem uma elaboração narrativa semelhante à que faz a literatura, e o fato histórico ganha a ambiguidade da ficção.

A ideia de "literatura feita com pincéis" estaria em germe no conceito, criado por H., de "escrepintar": "esse novo e universal esperanto que a todos nós transformaria em escrepintores, então talvez dignos práticos de bentas artemages" (SARAMAGO, 1992, p. 170). Situado entre a pintura e a escrita, H. é, na realidade, um duplo aprendiz: se as impossibilidades da pintura o levaram a escrever, "falta, para que fique definitivamente provada a justiça deste mundo, que as ambiguidades da escrita, e as suas por sua vez impossibilidades, me venham a fazer pintar. Ou alguma coisa intermédia" (SARAMAGO, 1992, p. 170). Essa atividade intermédia seria a "escrepintura", de que o *Manual de pintura e caligrafia* poderia ser considerado o primeiro fruto.

É possível identificar três estágios por que passa o protagonista durante o seu trânsito entre a pintura e a caligrafia. Inicialmente, sua reação diante da novidade que é, para si, o ato de escrever, é uma espécie de deslumbramento. Embora pense que "as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras" (SARAMAGO, 1992, p.97), reconhece na escrita uma vantagem sobre a pintura:

> Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma

> soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia de prolongamento infinito que me fascina (SARAMAGO, 1992, p. 16).

A aventura da liberdade, que o pintor nunca conseguiu com sua obra, agora lhe abre inúmeras possibilidades. Essa descontração o levará naturalmente a um segundo estágio, que inclui o caráter lúdico da escrita e o encorajamento do pintor em "retratar", narrando, a sua realidade:

> Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente. Mas em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obras de minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever (SARAMAGO, 1992, p. 54).

Para além da fascinação pela escrita, H. procura "distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia [...]. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei" (SARAMAGO, 1992, p. 21). Por isso mesmo, começou a escrever dois dias depois de pressentir e destino do segundo retrato, ou seja, quando percebeu que falharam as duas tentativas na pintura. Aos poucos, sua descontração diante da folha em branco substituirá o medo do fracasso, embora, na realidade, não tenha bem definido o objetivo de sua escrita: "Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber" (SARAMAGO, 1992, p. 15). Aproxima-se agora do terceiro estágio de sua transição, que é a investigação não mais do outro, mas de si próprio por meio da escrita:

> Visto a distância (vestir a distância), tenho os gestos de Rembrandt. Tal como ele, misturo as cores na paleta, tal como ele, alongo o braço firme que não hesita na pincelada. Mas a tinta não fica posta da mesma maneira, há uma torção a mais ou a menos do pulso, uma pressão maior ou menor dos pêlos de marta (não de Marta) do pincel: ou não usava Rembrandt pincéis de pêlo de marta, e toda a diferença está precisamente aí? Se mandasse fazer uma macrofotografia de pormenor de um quadro de Rembrandt, não veria confirmada essa diferença? E a diferença não será precisamente a que separa o génio (Rembrandt) da nulidade (eu) (Entre parêntesis: meti entre parêntesis Rembrandt e eu para que

> não ficasse escrito "o génio da nulidade", absurdo que nem mesmo um aprendiz de primeiras letras, qual sou, deixaria escapar.) Mas como os pintores meus contemporâneos usam todos pincéis iguais ou semelhantes a estes, outras diferenças há-de haver para que a crítica os louve a eles, e a mim não, para que eles, embora diferentes entre si, sejam todos melhores do que eu, e eu pior que todos eles. Questão de pulso? Questão de quê? (SARAMAGO, 1992, p. 70).

Questão de espírito, diria Charles Blanc. Em sua *Gramática das artes do desenho*, de 1867, o crítico de arte argumenta que a pincelada define o estilo do pintor, conferindo-lhe um caráter à sua obra: "A pincelada está para a pintura mais ou menos como a grafia está para a caligrafia. [...] é a caligrafia do pintor, é a marca de seu espírito. [...] a pincelada do pintor sempre será boa quando for natural, ou seja, quando vier do seu coração." (BLANC *apud* LICHTENSTEIN, 2014, p. 64).

O pensamento de Blanc não difere, em essência, daquele expresso por H. em seus escritos: "Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais" (SARAMAGO, 1992, p. 79). O "si mesmo" a que H. se refere corresponde ao caráter de que fala Blanc. Para este, o quadro será tanto melhor quanto mais natural, e será natural quando o artista transfigurar na obra o "seu coração". Ressalte-se que nem H. nem Charles Blanc referem-se à vida pessoal dos pintores, mas àquilo que define o seu "eu". A obra revela o próprio artista, na medida em que este deixa nela a marca de sua subjetividade.

Se H. admitia, desde o início de sua narrativa, a tese de que a obra revela a imagem do seu autor, martirizava-o, no entanto, o fato de não conseguir superar o estágio primário de sua pintura, representado pelo seu aprisionamento às regras básicas de um manual. Em outras palavras, afligia-o a sua falta de originalidade, que estaria relacionada à ausência de si mesmo na obra.

Um episódio inesperado, porém, mudará decisivamente o curso de sua vida. Em reunião de amigos para festejar a venda do quadro (o único retrato de S. concluído), Antônio descobre o segundo retrato, ou o que dele restara: segura na frente de todos – "com um sorriso fixo, decidido, que poderia ser de maldade, mas no António não, calado António e secreto" (SARAMAGO, 1992, p. 85) – a tela clandestina, coberta com a tinta preta com que H. sepultara a vergonha de mais um

fracasso. O constrangimento, a raiva, a humilhação, todos os sentimentos que a exposição da tela provocara deram lugar, depois, à mais profunda reflexão do protagonista sobre a sua vida e a sua obra:

> Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la devagar, a remexer-lhe como quem levanta pedras à procura de diamantes, bichos-de-conta ou grossas larvas, dessas brancas e gordas que nunca tinham visto o sol e de repente o sentem na pele macia, como um fantasma eu doutra maneira se não revelará (SARAMAGO, 1992, p. 90).

Denominamos "epifania" esse momento porque ele se insere entre os "últimos instantes de inconsciência" do narrador-personagem e a decisão que lhe segue: a de escrever, agora deliberadamente e não por digressões provocadas pela busca do outro, a sua própria vida, concedendo à memória o espaço que lhe cabe nessa transformação. É esse o terceiro estágio da transição de H. entre a pintura e a caligrafia. Mas a sua convicção sobre o fato de que quem retrata, a si mesmo retrata, transforma-se em dúvida quando a indagação recai sobre a escrita:

> Mas quem escreve? Também a si escreverá? Que é Tolstoi na *Guerra e Paz*? Que é Stendhal na *Cartuxa*? É a *Guerra e Paz* todo o Tolstoi? É a *Cartuxa* todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? Ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? E como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a *Cartuxa*? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. (SARAMAGO, 1992, p. 79)

Para tantas perguntas, no entanto, não se deve deduzir que o pintor não tenha respostas, afinal já tem a sua própria experiência para tentar compreender a relação entre o escritor e sua obra. Assim, se quem retrata, a si mesmo retrata, é possível que um processo semelhante ocorra com quem escreve. Se o Dr. Gachet é o próprio Van Gogh, por que não seriam as personagens de *Guerra e paz* e *A cartuxa de Parma* um retrato de Tolstoi e Stendhal, respectivamente? H. declara ter-se modificado com a sua caligrafia. De fato, para ele a escrita será o meio de se descobrir, e só assim poder se revelar na sua pintura.

4 Considerações finais

O percurso de José Saramago, na literatura, até a consolidação do seu estilo, ou seja, de uma marca própria que passou a ser reconhecida pelos leitores a cada novo livro, pode ser dividido em duas grandes fases (que, por sua vez, contêm pequenas divisões). A primeira, cujo início remonta a 1947, com *Terra do pecado*, para apenas continuar em 1966, compreende aquele romance e os livros de poesia, crônica e algum teatro, variedade que indica talvez a busca do escritor por um gênero em que realmente se sentisse à vontade para explorar toda uma potencialidade que germinava nesses primeiros escritos. Isso ocorreria na segunda fase, a partir de *Levantado do chão*, de 1980, e a consagração do autor com *Memorial do convento*, de 1982. Entre as duas fases encontra-se *Manual de pintura e caligrafia*, romance que revela a situação do escritor em formação, qual o protagonista pintor.

Obra de transição, portanto, o *Manual* tem importância não apenas pelo seu valor estético, mas por transfigurar com profundidade o processo de aprendizagem do escritor, numa espécie de poética da criação literária, que a pintura ajudou a construir. Romance de formação dupla, a do protagonista e a de seu autor, essa obra se encerra anunciando o porvir de um novo homem e de sua voz.

Referências

BLANC, C. Gramática das artes do desenho. *In*: LICHTENSTEIN, J. (dir.). *A pintura*: textos essenciais. v. 13: O ateliê do pintor. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2014.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HORÁCIO. Arte poética. *In*: ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

LAVELLE, L. *O erro de Narciso*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.

LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura*: textos essenciais. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SARAMAGO, J. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARAMAGO, J. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras,1989.

SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras,1992.

SARAMAGO, J. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SARAMAGO, J. *Terra do pecado*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

TODOROV, T. *Goya à sombra das luzes*. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 31-47, 2019

Herberto Helder e as naturezas-mortas

Herberto Helder and the Still Lifes

Fernando Velasco
Universidade do Porto, Porto / Portugal
fvelasco@urcafilmes.com.br

Resumo: Este artigo explora algumas das relações que a literatura de Herberto Helder estabelece (ou permite estabelecer) com outras artes e mídias, adotando desta forma as intermidialidades como perspectiva metodológica favorável à interrogação de temas que estruturam toda a escrita do poeta, como o do tempo, o da imagem e o da morte. Para isso, toma-se como ponto de partida a ideia de natureza-morta, tal como ela aparece (ou como ela se permite pensar) na pintura, no cinema e no vídeo – artes ou mídias com as quais a poesia de Herberto Helder mantém relações importantes. Em abordagem intermidial, portanto, o artigo propõe articulações entre concepções distintas da imagem, diferentes regimes do tempo e perspectivas diversas sobre a morte, apreensíveis no cruzamento entre reflexões sobre a poesia de Herberto Helder em particular e sobre as artes em geral. Procura-se assim reconhecer elos entre os olhares que certa literatura e alguma arte lançam sobre o tema da morte, por um lado, e as concepções do tempo e regimes da imagem que apontam, por outro. O que significa ainda que se pretende apresentar, reciprocamente, relações entre modos como poesia e arte entendem o tempo e a imagem e aquilo que afirmam sobre a morte – em Herberto Helder e não só.

Palavras-chave: Herberto Helder; intermidialidades; tempo; imagem; morte.

Abstract: This article explores some of the relations that Herberto Helder's literature establishes (or allow us to establish) with other arts and media, thus adopting intermedialiaties as a methodological perspective that favours the interrogation of themes that are structural for the poet's writing as a whole, such as time, image and death. In order to do so, the idea of still life is taken as a departing point, as it appears

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.31-47

(or as it allows itself to be reflected upon) in painting, cinema and video – arts or media with which Herberto Helder's poetry maintains important interaction. In an intermedial approach, thus, the article proposes links between different conceptions of the image, diverse regimes of time and various perspectives on death, grasped in the crossing of reflections on Herberto Helder's poetry in particular and on arts in general. We thus attempt to recognize links between the looks that some literature and some art cast on the subject of death, on the one hand, and the conceptions of time and regimes of the image that they point to, on the other. This also means that we intend to present, reciprocally, relations between the ways in which poetry and art understand time and image and what they claim about death – in Herberto Helder and beyond.

Keywords: Herberto Helder; intermedialities; time; image; death.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 30 de novembro de 2019.

1 Poesia e pintura

A literatura de Herberto Helder recorreu muitas vezes a outras artes ou mídias para se pensar a si mesma. Em "Teoria das cores", por exemplo, a escrita do poeta convoca a pintura para explicitar alguns dos seus próprios fundamentos.

> Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro [...]. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe. O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava [...]. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor. Ao meditar sobre as razões da mudança [...], o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo (HELDER, 2016, p. 25).

O "tornar-se negro" de um peixe antes vermelho ensina ao pintor uma concepção de pintura para a qual, assim como para a poesia de Herberto Helder, não se trata de imitar o real, mas de criar realidades artísticas autônomas. Para a escrita do poeta, como para a ideia de pintura que ela invoca como referência, mais do que tomar a natureza – em suas cores ou em suas formas – como modelo para a produção de semelhanças, interessa entrar em sintonia com seus princípios, ou em continuidade com suas forças, para se inventar a si própria como diferença. Neste sentido, a "fidelidade" entre o mundo "da imaginação" e "o mundo das coisas" deixa de ser apenas "primitiva" quando os termos de que parte ou a que chega o gesto artístico assentam não na noção insidiosa de um "real" idêntico a si mesmo, mas na realidade do devir que os enlaça. Assim é que "apenas uma lei" abrange toda a criação: "a lei da metamorfose", da mudança, do movimento.

2 Natureza-morta

Tomemos então a pintura como referência para a leitura de um dos *Poemas ameríndios* (1997) de Herberto Helder. De origem asteca, trata da finitude ou – o que talvez seja ainda variar sobre este mesmo tema – de uma certa insubordinação da poesia à finitude que o poema não deixa de reconhecer como inerente às coisas da natureza (HELDER, 1997, p. 36):

> Não acabarão nunca as minhas flores, não acabarão os meus cantos.
> Eu, cantor, levanto-os
> e eles espalham-se,
> são flores que murcham e amarelecem
> e são levadas para longe, para a dourada mansão das plumas.

Se o pensarmos em relação à pintura, o poema originalmente asteca "mudado para o português" por Herberto Helder talvez nos remeta a um gênero específico – marcadamente pictórico, ainda que de modo algum apenas: a natureza-morta. Nesta perspectiva, a poesia tomaria da pintura a ideia de uma natureza mortal, no sentido de que associada à morte com que conviveria de modo permanente ou a que tenderia de modo inescapável.

Imaginemos então que, em vez de para o português, o poema tivesse sido mudado para o inglês. Ou antes: que fossemos nós mesmos a atribuir ao poema ameríndio de Herberto Helder sentidos que o tipo

de pintura a que em português chamamos natureza-morta nos poderia sugerir se nomeado por exemplo em língua inglesa: *still life*. Neste caso, a pintura talvez emprestasse ao poema sentidos que apontariam menos para a representação de uma natureza mortal do que para ideia de "'vida imóvel', ou para o paradoxo de uma vida sem vida" (BARRENTO, 2015, p. 43), já não tanto porque em relação constante e necessária com a morte, quanto porque em estado de paralisia. Entre línguas neolatinas e germânicas, ou entre naturezas-mortas e *still lifes*, seria então possível aproximar – e se quiséssemos, identificar – as noções de morte e de imobilidade: uma natureza morta porque imóvel ou imóvel e assim morta.

Mas lembremos "Teoria das cores": a metamorfose, a mudança ou o movimento são a lei única da natureza e da arte, conforme lição que certa pintura aprende sobre si mesma e estende a alguma poesia. Se pensássemos não mais a poesia a partir da pintura, mas, inversamente, as naturezas-mortas pictóricas sob a perspectiva do poema ameríndio de Herberto Helder, poderíamos confirmar a reciprocidade da lição: as "flores que murcham e amarelecem" não se limitam em sua imobilidade, mas "espalham-se", "e são levadas para longe". Se experimentam a decadência e tendem ao perecimento, conhecem também o movimento que as "levant[a]" até a "dourada mansão das plumas" – morada de uma leveza reluzente em que parece plausível reconhecer uma sugestão de eternidade.[1] Como em um fragmento de Novalis, "a morte é um triunfo

[1] O tema da eternidade e seus correlatos, como a imortalidade ou a infinitude, poderiam ser desdobrados de muitas maneiras a partir dos *Poemas ameríndios* (1997), livro composto por poemas oriundos de variadas culturas nativas da fração de nosso planeta a que correspondem atualmente as Américas. Neste sentido, um sintagma como "a dourada mansão das plumas" nos poderia remeter, por exemplo, a uma entidade invocada, sob diferentes nomes, por diversas tradições centro-americanas: "Quetzalcoáltl", híbrido de cobra e quetzal (pássaro de plumagem vistosa típico do que é hoje a América Central), figura a que está dedicada a primeira das quatro partes dos *Poemas ameríndios* (enquanto o poema de que nos ocupamos integra a segunda – "Poemas (Astecas)"), composta por poemas originalmente escritos por Ernesto Cardenal. Trata-se, portanto, de uma "Serpente-pássaro" (HELDER, 1997, p. 7) capaz de selar, em sua própria compleição híbrida, a "União da terra com o céu" (HELDER, 1997, p. 7), ou entre o rastejar e o voar, entre o plano terreno e a luz celeste, de modo que a própria Quetzalcoáltl poderia simbolizar o movimento da "Matéria ascendendo à luz" (HELDER, 1997, p. 7). Ou seja: a entidade contrairia em si mesma uma elevação do mundano e finito em direção ao divino e infinito, ou uma inclinação do que é perecível e mortal em direção ao que

sobre si que, como toda superação de si, proporciona uma existência nova, mais leve" (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 140).[2] As "flores" são assim infinitas em sua própria finitude: "murcham e amarelecem", mas "não acabarão nunca", como "não acabarão" os "cantos" com que o "cantor" as envolve e anima: a arte move uma vida que na morte se transcende a si mesma.

Afirma Herberto Helder (2017, p. 142) em outro texto – "*(memória, montagem)*", inserido em *Photomaton & vox* (1979): "A pintura tem um movimento potencial". Em seguida, pergunta: "Seria possível pôr um quadro a mover-se?" (HELDER, 2017, p. 142). Tornemos a questão mais específica: seria possível por uma natureza-morta a mover-se? Ou ainda: seria possível encontrar, em um tipo de pintura que nomeia ou é nomeada pelas ideias de "morte" ou de "vida imóvel", o movimento de uma vida, ou uma vida que se move, para além dos seus limites? O poema ameríndio de Herberto Helder parece sugerir que sim.

3 *Still life*

Há todavia modos bastante mais literais de "pôr um quadro a mover-se" ou de extrair de uma natureza-morta o que poderia ser seu "movimento potencial". Vejamos uma obra da artista inglesa Sam Taylor-Wood.[3] Chama-se, precisamente, *Still Life* (2001).[4]

é imortal e eterno. Quanto a nós, entretanto, nos interessa menos explorar possíveis referências do poema às cosmogonias ameríndias do que reconhecer aquilo que o próprio poema, em sua estrita presença e materialidade, poderia sugerir sobre a relação entre os temas do movimento e da morte.

[2] Fragmento extraído por Friedrich Schlegel do conjunto dos *Grãos de pólen* (1798) e inserido entre os fragmentos publicados no primeiro número da revista *Athenäum* (1798), como notam Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1978). A tradução, como todas as que vão no corpo do presente artigo, é de minha responsabilidade. Neste caso específico, parto de uma outra tradução, francesa – a que aparece em Lacoue-Labarthe e Nancy: "La mort est un triomphe sur soi qui, à l'égal de tout dépassement de soi, procure une existence nouvelle, allégée".

[3] Agradeço a Pedro Eiras por me ter apresentado a esta obra e artista.

[4] A obra está disponível, por exemplo, em http://ubu.com/film/tw_still.html, bem como em numerosos outros endereços ou ambientes da internet. Tratando-se de um vídeo, só pode ter percebidas suas especificidades se visualizada enquanto imagem em movimento. No entanto, diante das necessidades do argumento que se procura

IMAGEM 1 – *Frames* de *Still Life*, de Sam Taylor-Wood, e seus respectivos *timecodes*



O vídeo talvez não remeta simplesmente à pintura: talvez queira ser para a pintura o que a própria pintura não teria podido ser para ela mesma. Outro modo de dizer: como mídia mais recente, o vídeo se pretenderia apresentar como uma espécie de versão renovada ou melhorada de uma outra mídia mais antiga, como se tanto reivindicasse a tradição das naturezas-mortas pictóricas, quanto a quisesse levar adiante – a termo, se possível. Caso seja mesmo assim, estaremos diante de um caso do que Jay David Bolter e Richard Grusin (2000, p. 45) definiram como "remediação": "a representação de uma mídia em outra",[5] ou um tipo de relação entre mídias segundo a qual as mais recentes se apresentam como "versões remodeladas e melhoradas de outras mídias"[6] mais antigas (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 14), que por sua vez se manteriam como horizonte de expectativa das que se quereriam suas sucessoras. Por um

desenvolver e dos limites introduzidos por sua própria formatação, optamos por, além de indicar o link para a obra em questão, produzir também uma pequena composição de *frames* extraídos dela, indicando seus respectivos *timecodes* – como se vê na "Imagem 1". Por um lado, esperamos que a ilustração forneça algum apoio ao leitor. Por outro, reiteramos que ela não dispensa visualização mais adequada da obra.

[5] A tradução é outra vez minha. No original: "the representation of one medium in another".

[6] Mesma coisa. Originalmente: "refashioned and improved versions of other [older] media".

lado, a novidade midiática disposta a se ostentar a si mesma no gozo de sua opacidade; por outro, uma promessa de apresentação transparente da realidade, cuja consumação maior consistiria na oferta de um acesso putativamente imediato à experiência prometida por uma mídia anterior: é como se o vídeo pretendesse alcançar algo como um "real da pintura".

Para Bolter e Grusin (2000, p. 60), uma das ideias a que a "remediação" se associa é a de "reforma": uma mídia mais nova "preenche uma lacuna", "repara uma falha", ou "realiza a promessa não cumprida de uma mídia mais antiga".[7] Não será de algum modo o que almeja a *Still Life* de Taylor-Wood? Apresentar como vídeo o que antes teria sido apenas sugerido pela tradição pictórica a que se filia? Concretizar em sua novidade midiática o que teria ficado somente insinuado pela mídia anterior a que todavia nunca deixa de dever os seus sentidos? Nesta perspectiva, o vídeo desvelaria o movimento cifrado pela pintura e criaria assim a imagem viva de uma natureza-morta.

4 Poesia e cinema

Também Herberto Helder estabelece relações, se não entre o vídeo e a pintura, entre as mídias que integram o universo das imagens em movimento e a mídia pictórica. Escreve o poeta: "O cinema extrai da pintura sua acção latente de deslocação, de percurso" (HELDER, 2017, p. 142). E acrescenta: "Tome-se um poema: não há diferença" (HELDER, 2017, p. 142).

Para Herberto Helder, portanto, cinema e poesia tornam manifesto o movimento insinuado pela pintura. Neste sentido, "não há diferença": poesia e cinema se equivalem. O poeta é bastante explícito a respeito, ao afirmar, por exemplo, que "Qualquer poema é um filme" (HELDER, 2017, p. 142), ao se referir a "O poema, o cinema" (HELDER, 2010, p. 22) como se a termos perfeitamente intercambiáveis, ou ainda ao sugerir que, tal como a entende e pratica, a poesia é "uma espécie de cinema das palavras" (HELDER, 2017a, p. 272).

Herberto Helder indica ainda os termos em que concebe o parentesco entre poesia e cinema, poema e filme: "a escrita não substitui o cinema ou o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório,

[7] Outra vez: "fills a lack", "repairs a fault", "[or] fulfils the unkept promise of an older medium".

suscita modos esferográficos de fazer e celebrar" (HELDER, 2005, p. 21-22). Já não se trata, portanto, de "remediação", com toda a ideia de representação e competição mútua entre mídias que o conceito implicaria. Talvez se trate, antes, do tipo de relação intermidial a que Irina Rajewsky (2005, p. 55) chama "referências intermidiáticas": a poesia, "nos meios de sua própria especificidade midiática", recorre ou invoca "elementos ou estruturas de um outro sistema midiático", o cinema ou o filme – eles mesmos materialmente ausentes – "como estratégias constitutivas de sentido que contribuem para a sua significação geral"[8] (RAJEWSKY, 2005, p. 52) como poema. Ou seja: atendo-se rigorosamente ao que a delimita como literatura, a escrita de Herberto Helder descobre no cinema uma referência crítica importante e uma fecunda reserva criativa.

Assim é que a poesia de Herberto Helder encontra novamente em uma outra arte ou mídia uma perspectiva a partir da qual se pensar ou se construir a si própria. E, desta vez, para se pensar ou constituir no que talvez tenha de mais importante – como procuraremos argumentar.

5 Uma imagem indireta do tempo

Falávamos há pouco sobre a natureza-morta no universo das imagens moventes. Da *Still Life* de Taylor Wood, dizíamos que pretenderia tornar explícito o movimento oculto na pintura em geral e nas naturezas-mortas em particular. Poderíamos também ter dito: o vídeo expõe o movimento contínuo da morte que opera por dentro das coisas e o identifica à passagem do tempo. Ou ainda: a obra realiza o movimento decadente do que decai e mostra um tempo que se decalca nas imagens sequenciais da coisa em decadência.

A morte que toma progressivamente as frutas escreve sobre elas um tempo que decorre do trabalho persistente desta mesma morte que as consome aos nossos olhos, enquanto pedaços de matéria ou corpos no espaço. O tempo é assim a atividade da morte e a morte é o tempo que a sua ação espacializa. Se preferirmos: a morte é algo que avança quadro a quadro, consecutivamente, apresentando-nos à vida como a um percurso

[8] Originalmente: [poetry, in] "its own media-specific means", [resorts to or summons] "elements or structures of a different medial system", [cinema or film – both of them materially absent – "as meaning-constitutional strategies that contribute to [its] overall signification" [as a poem].

linear em direção ao fim ou ao decesso. Dito de outro modo: a morte se identifica com seu irrefreável gerúndio, toma forma na continuidade do seu fluxo, ou é ela mesma o seu próprio andamento gradual – mesmo se a obra o mostra acelerado. A morte não é senão o encadeamento entre os estados consecutivos do morrer: algo que coincide com seu curso ou que equivale ao seu movimento. Ou ainda: a morte é o próprio movimento, o movimento apenas – no qual o que se nos apresenta é uma imagem indireta do tempo.

6 "Um pouco de tempo em estado puro"

Em *Still Life*, portanto, as naturezas-mortas não apenas passariam da pintura ao vídeo, ou da sugestão à exposição do movimento, como também, indiretamente, à apresentação do tempo. E, contudo, nesta passagem do que estaria oculto na mídia pictórica a que a obra alude ao que sua especificidade midiática como vídeo tornaria literal, a natureza-morta talvez acabe por perder algo precioso: precisamente, o tempo: "o tempo em pessoa, 'um pouco de tempo em estado puro'", como o descreve Gilles Deleuze. Para o filósofo, terá sido o próprio universo das imagens moventes, e mais exatamente o cinema, ou um certo cinema, a recorrer à noção de natureza-morta para apresentar já não um encadeamento de ações que se prolongam umas sobre as outras, mas situações óticas e sonoras puras: imagens diretas do tempo. Escreve Deleuze sobre a ideia de natureza-morta em Yasujiro Ozu:

> A natureza-morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o tempo em si mesmo não muda, ele só poderia mudar num outro tempo, até ao infinito. [...] As naturezas-mortas de Ozu duram, têm uma duração [...]: essa duração [...] é precisamente a representação do que permanece, através da sucessão dos estados mutantes. [...] [É] a forma imutável do que se move, na condição de permanecer, de ficar imóvel [...]. [A]s naturezas mortas são as imagens puras e directas do tempo. (DELEUZE, 2015, p. 32)

As naturezas-mortas de um certo cinema apresentam diretamente o tempo não quando materializam o movimento que teriam cifrado como pintura, mas quando fazem do que se move representação do que permanece. As naturezas-mortas podem ser o tempo, e o próprio tempo se pode tornar perceptível nas naturezas-mortas, quando uma e outro são a forma imutável que abriga a mudança do que muda.

7 Um excesso de beleza

Voltemos então a Herberto Helder (2017a, p. 542). Diz um poema de *A faca não corta o fogo* (2008):

> na mão madura a luz imóvel pára a pêra sucessiva,
> pára-a e exara-a e nela sela
> a beleza:
> era o segredo:
> o mundo já estava pronto

"[N]a mão madura", digamos, do poeta, "a luz imóvel", matéria poeticamente destituída do movimento a que de outro modo equivaleria,[9] "pára a pêra" que não se torna por isto menos "sucessiva". O poeta então susteria cinematograficamente a fruta, quem sabe como que em um primeiro plano que a tornasse rosto[10], e assim a deteria esferograficamente, na escrita poética que a cria sob a lei de uma metamorfose, mudança ou movimento compartilhados com a pintura – como temos visto desde

---

[9] Ao situar as teses de Henri Bergson sobre a imagem e o movimento, indicando sua importância para o pensamento de Gilles Deleuze, Roberto Machado sublinha a equivalência entre as noções de luz, matéria, imagem e movimento: "A luz [...] se identifica com a imagem, com o movimento, com a matéria", sendo ela mesma "uma imagem-movimento que se propaga em todas as direções" (MACHADO, 2009, p. 255).

[10] Roberto Machado explica que a noção de "rosto" em Deleuze tem estreita relação com o primeiro plano, ou com o *close*, e com aquilo que o filósofo define como "imagem-afecção". Afirma Machado (2009, p. 261), citando, inicialmente, o próprio Deleuze: "'A imagem-afecção é o *close*, e o *close* é o rosto'", de modo que – e a partir daqui será Machado a falar – "[d]izer que o *close* é o rosto significa [dizer] que há *close* não unicamente de rosto, mas de muitas coisas" – de modo que poderia perfeitamente existir, por exemplo, o *close* de uma pera em um poema de Herberto Helder, dada a sua compleição marcadamente cinematográfica, como propõe a nossa leitura. Em todo caso, as relações que Deleuze estabelece entre as noções de "rosto" e de *close* nos interessam sobretudo no sentido de que, para o filósofo francês, "o *close* abstrai o objeto das coordenadas espaçotemporais, desterritorializando a imagem, para fazer surgir o afeto puro" (MACHADO, 2009, p. 263). Sendo assim, "o afeto pode ter um espaço-tempo próprio que Deleuze chama de espaço qualquer, e que na verdade já aponta na direção da imagem tempo" (MACHADO, 2009, p. 263). Ou seja: com o close, ou o com o rosto, já estamos a caminho do regime da imagem-tempo, no qual a propomos inserir parcela expressiva da poesia de Herberto Helder, seguindo autores como Rosa Maria Martelo (2016) e Rita Novas Miranda (2019).

o começo de nosso argumento. A pera é deste modo o que se move no imóvel: situação ótica pura: imagem direta do tempo: natureza-morta.

Para Deleuze (2015, p. 35), se "[t]emos esquemas para nos desviarmos [do que for] quando se torna demasiado desagradável, para nos resignarmos quando é horrível [ou] para o assimilarmos quando é demasiado belo", é porque o movimento que encadeia ações e subordina a si o tempo, "se dirig[e] a uma função visual pragmática que 'tolera' ou 'suporta'" tudo – inclusive representações da nossa finitude, metáforas do nosso ser-para-a-morte, ou imagens que apontam para uma concepção do tempo segundo a qual a vida se parece com uma contagem regressiva – como a *Still Life* de Taylor-Wood.

Mas se é aberrante, quer dizer, se foge à normalidade, o movimento pode manifestar – é ainda Deleuze (2015, p. 64-65) – a "anterioridade" de um tempo que se "nos apresenta directamente": o tempo do "nascimento de um mundo" que prescinde "da experiência da nossa motricidade" (DELEUZE, 2015, p. 64-65). Ou seja: um tempo anterior ao movimento que, por isto mesmo, é o da criação do novo: o tempo de uma "imagem inteira e sem metáfora" (DELEUZE, 2015, p. 35), que faz surgir à nossa frente não coisa em seu movimento normal, isto é, a coisa no que sobre ela já se viu, mas a "coisa em si mesma, literalmente, no seu excesso de horror ou de beleza" (DELEUZE, 2015, p. 35).

Coloquemo-nos então diante de um poema como o de Herberto Helder – este, que vimos há pouco. Já não podemos neutralizar sua novidade. Já não podemos escapar à revelação de um "mundo" que "já estava pronto", porque já não temos esquemas que nos desviem da intensidade daquilo que a "mão madura" do poeta "exara" ou "sela" na "pêra sucessiva", no instante em que a "pára": "o segredo" de um mundo já criado, "a beleza" excessiva de uma imagem inteira, o tempo pleno de uma natureza-morta.

8 Um tempo impuro

Mas não desconsideramos ainda a *Still Life* (2001) de Sam Taylor-Wood. Dissemos que a obra nos apresentaria a um tempo subordinado ao movimento decadente dos corpos, ao qual corresponderia uma imagem da morte com que estaríamos preparados para lidar, porque inserível na ordem do já visto. Olhemos novamente.

IMAGEM 2 – *Frame* da situação inicial de *Still life*, de Sam Taylor-Wood



Atentemos já não apenas para sua ação principal, mas também para os detalhes que a imagem encena. Além das frutas que apodrecerão sobre o cesto, notemos a modesta caneta esferográfica azul no canto inferior direito do quadro, assinalando por contraste a finitude da matéria orgânica e a transitoriedade de toda a vida material, a cuja morte permanece alheia, na soberana durabilidade dos plásticos, eternos em relação às frutas ou a nós.

A caneta talvez não seja um elemento estranho apenas à composição em que figura como coadjuvante pertinaz. Talvez seja estrangeira também a todo o universo pictórico a que o vídeo remete – o de certa pintura barroca ou, mais especificamente, o da *vanitas*, variante das naturezas-mortas associada sobretudo aos séculos XVI e XVII holandeses e flamengos, com que a *Still Life* de Taylor Wood nos parece dialogar de modo direto.[11]

[11] Ao frisar o diálogo entre a *Still life* (2001) de Taylor-Wood e a *vanitas* barroca, seguimos uma indicação dos próprios editores ou colaboradores de "ubu.web" (http://www.ubu.com/), *site* ao qual reenvia o *link* para a obra, que disponibilizamos em nota anterior e no qual recomendamos, portanto, que ela seja visualizada. Destaquemos aqui um trecho do texto que acompanha a obra no referido ambiente – a tradução fica novamente sob minha responsabilidade: "Isto não é apenas uma Natureza-Morta. É uma *vanitas*, um tipo particular de natureza-morta desenvolvida nos séculos XVI e XVII em Flandres e na Holanda. Sua especificidade era a exposição da vanidade das

Singelo objeto de nossos dias, a caneta assinalaria então a "porosidade temporal" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 122) da imagem – e a de toda a obra enquanto imagem – quanto a articula, de modo amplo, a uma "porosidade das épocas" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 122), no sentido de que grifa, ou no de que encarna, um presente no qual perdura, no mínimo, o passado de uma tradição pictórica. Em outras palavras: a caneta sublinha o anacronismo da obra, ou quem sabe o vasto anacronismo das imagens, e nos obriga a notar "que tudo é anacrónico, porque tudo é impuro" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 131) e que é necessário, ou é suficiente, "olhar para a própria textura dessa impureza para compreender o trabalho complexo do tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 131).[12]

Diante de *Still Life* (2001), portanto, estamos diante de um tempo impuro, complexo. Ou ainda: de tempos heterogêneos que coabitam um mesmo presente. Se quisermos: estamos diante de uma montagem anacrônica de tempos, em que se funda o tipo de dialética temporal que, para Walter Benjamin, faz da imagem, ou de certa concepção da imagem o "fenómeno originário da história", ou o paradigma dos acontecimentos históricos, o modelo de uma historicidade que assenta não em uma ideia de continuidade temporal, mas que precisamente a suspende. As "imagens dialéticas", como Benjamin as chamou, abrigam, em seu presente, um encontro entre um "agora" e um "outrora", isto é, uma colisão entre tempos que "liberta todas as modalidades do próprio tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.143). Eis o legado que uma simples caneta deixa à obra de Taylor-Wood: poderoso pormenor.

9 Sobrevivência e simultaneidade

Retenhamos então de *Still Life* (2001) já não contendas entre vídeo e pintura ou subordinações do tempo ao espaço, mas o anacronismo que a dialetiza enquanto imagem. Deste anacronismo dialetizante, retenhamos

---

coisas mundanas por meio de signos frequentemente sutis do transcorrer do tempo e de decadência. Algumas das *vanitas* tinham referências óbvias, como caveiras, mas outras tinham um simples relógio, uma fruta ligeiramente podre. A obra de Sam Taylor-Wood dá mais um passo nessa direção: a imagem, bela como sempre no universo de Taylor-Wood, se decompõe a si mesma. No fim, nada resta senão uma massa cinzenta amorfa".

[12] Agradeço à Joana Matos Frias pela indicação da leitura de Didi-Huberman sobre os temas do anacronismo e da temporalidade impura ou complexa das imagens.

sua fecundidade como noção operatória e a estendamos, se pudermos, a uma poesia eminentemente imagética, como a de Herberto Helder (2017a, p. 694). Vejamos então alguns excertos de um poema de *A morte sem mestre* (2014):

> tão fortes eram que sobreviveram à língua morta
> esses poucos poemas acerca do que hoje me atormenta,
> décadas, séculos, milénios,
> e eles vibram,
> e entre os objectos técnicos do apartamento,
> rádio, tv, telemóvel,
> relógios de pulso,
> esmagam-me por assim dizer com sua verdade última
> sobre a morte do corpo,
> [...]
> entre o poema sumério e esse poema de curto fôlego,
> mas que talvez respire um dia,
> ou dois, ou três dias mais:
> [...]
> tudo isso perdura em mim pelos milénios fora,
> disso, oh sim, é que eu estou vivo e estremeço ainda

"O "poema sumério", ou os "poucos poemas", presumivelmente sumérios, que, de "tão fortes", "sobreviveram à língua morta" atravessam os tempos e "vibram", "décadas, séculos, milénios" mais tarde, no poema de Herberto Helder. O "outrora" de uma cultura antiquíssima encontra o "agora" de uma escrita da nossa época. O mesmo seria dizer: a poesia de Herberto Helder acolhe em seu presente imediato o tempo arcaico de uma poesia que nela "perdura", retorna, ressurge ou, se preferimos arriscar uma referência ainda mais direta a Aby Warburg, "sobrevive". O poema de Herberto Helder é desta forma matéria da sobrevivência de um passado que nele se atualiza – como se, viajando "pelos milénios fora", encontrasse em nossos tempos um tempo que lhe é próprio.

Diante do poema de Herberto Helder, estamos então outra vez diante de uma construção imagética de tempos distintos, em que o arcaico se reativa no atual, o presente de nossa história e cultura acolhe o retorno do antigo, e os tempos mais remotos tocam o tempo cotidiano de "objetos técnicos" como "rádio", "tv" e "telemóvel", ou o tempo cronológico dos

"relógios de pulso". Pode ser então que não estejamos mais diante de uma temporalidade apenas impura ou heterogênea, mas de uma pluralidade, ou de uma multiplicidade de tempos que, por sua vez, já não dividiriam apenas o espaço de uma mesma imagem ou conjunto de imagens, mas que habitariam simultaneamente um mesmo instante. Talvez apenas nestas precisas circunstâncias o sujeito do poema de Herberto Helder possa reconhecer a "verdade última / sobre a morte do corpo", isto é, a esmagadora certeza de sua finitude, e, ao mesmo tempo, afirmar a vida, ao dizer "sim" ao seu próprio "est[ar] vivo e estreme[cer] ainda".

10 Potências do "sim"

Dizer "sim" à vida no instante mesmo em que se confirma a verdade da morte: gesto de pura alegria trágica ou de plena sabedoria dionisíaca. Dizer um "sim" dionisíaco à vida e à morte, concomitantemente, no emaranhado dos tempos: "consentir na vida em sua totalidade, sem nada negar" (MACHADO, 2017, p.124), nem mesmo a morte, ou muito menos ela. Pode ser que se trate de buscar assim, na multiplicidade dos tempos, a "multiplicidade", ou a "diversidade da afirmação *como tal*" (DELEUZE, 2018, p. 29), e de encontrar nela o gesto em que a existência mesma "*justifica* tudo o que afirma, inclusive o sofrimento" (DELEUZE, 2018, p. 31) e a morte. Ou talvez se trate ainda de apostar na afirmação trágica e no "sim" dionisíaco contra toda a arte, e contra toda a moral, que alguma vez tenha argumentado a vacuidade da experiência terrena e a futilidade da vida material, ou que nos tenha procurado persuadir de que tudo é vão e de que a existência não tem sentido.

Com o Herberto Helder de *A morte sem mestre*, – agora podemos ser definitivos – estamos em trincheiras opostas às da *Still Life* de Taylor-Wood. Mais ainda: nos distanciamos até mesmo de certo Herberto Helder – o do poema ameríndio e da concepção transcendente que ele nos oferece sobre a morte. Porque no poema que vimos há pouco, "poema de curto fôlego", coisa pouca, mas coisa imanente, da ordem do aqui e do agora, todos os tempos se encontram em um instante em que tudo é simultâneo, no qual vida e morte coincidem sob um mesmo "sim", e então miram uma eternidade que corresponde aos seus olhares, alegre e afirmativamente. Porque – e citemos, por fim, Friedrich Nietzsche, citado por Silvina Rodrigues Lopes:

> Se dizemos *sim* a um só instante, dizemos *sim*, desse modo, não somente a nós próprios, mas a toda a existência. Porque nada existe para si só, nem em nós, nem nas coisas; e se a nossa alma, uma só vez, vibrou e ressoou como uma corda de alegria, todas as eternidades colaboraram para determinar esse único facto – e nesse único instante de afirmação, toda a eternidade se encontra aprovada, resgatada, justificada, afirmada. (NIETZSCHE *apud* LOPES, 2019, p. 93).

Referências

BARRENTO, J. *Como um hiato na respiração*: diário do dia seguinte. Lisboa: Averno, 2015.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation*: Understanding New Media. Cambridge: The MIT Press, 2000.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*: cinema 2. Trad. Souza Dias. Lisboa: Documenta, 2015.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

HELDER, H. *Poemas ameríndios* – poemas mudados para o português por Herberto Helder. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

HELDER, H. "Cinemas". *In*: FRIAS, J. M.; MARTELO, R. M.; QUEIRÓS, L. M. (org.). *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

HELDER, H. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

HELDER, H. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.

HELDER, H. *Poemas completos*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017a.

LACOUE-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. *L'absolu littéraire* – théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.

LOPES, S. R. *A inocência do devir* – ensaio a partir da obra de Herberto Helder. Lisboa: Letra Morta, 2019.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 2017.

MARTELO, R. M. *Os nomes da obra*. Herberto Helder ou o poema contínuo. Lisboa: Documenta, 2016.

MIRANDA, R. N. *Modos de ver, modos de escrever*. Da imagem e da escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard. Porto: Edições Afrontamento, 2019.

RAJEWSKY, I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, v. 6, p. 43-64, Autumn: 2005. DOI: https://doi.org/10.7202/1005505ar

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 49-62, 2019

A biblioteca em *versus* de Rui Pires Cabral

The Rui Pires Cabral's Biblioteca in Versus

Julia Telésforo Osório
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
juliaosorio@gmail.com

Resumo: Neste artigo, apresento análises rítmico-formais de três poemas-colagens de autoria do poeta português contemporâneo Rui Pires Cabral, integrantes do livro *Biblioteca de rapazes*, publicado no ano de 2012. Neles, o desenvolvimento de seus respectivos temas é acompanhado de imagens que remetem, aos leitores, uma espécie de figuração dos campos semânticos então montados poeticamente, o que propicia dinamismo à linguagem verbal registrada em tais textos e às próprias conceituações dos termos teóricos "verso", "estrofe" e "ritmo", as quais, como se sabe, são fundamentais em matéria de poesia. O objetivo teórico-crítico deste texto é o de refletir sobre esse tipo de poemas junto da elaboração do entendimento conceitual dos termos poéticos mencionados, que são problematizados nos discursos literários dos dessa poesia-colagem, composta por meio do uso de imagens que, como dito, substanciam as dimensões temáticas desse tipo de enunciado artístico.

Palavras-Chave: poema-colagem; poesia portuguesa contemporânea; Rui Pires Cabral; verso livre.

Abstract: The purpose of this research is to introduce a rhytmic-formal analyze of three collage-poems written by Rui Pires Cabral, on his book Biblioteca de rapazes, published on 2012. In this edition, the themes are developted with images that refers a figuration of semantic fields then poetically builded. This kind of choice provides dynamism to the verbal language registred in such texts and to the concept of the theoretical terms, like verso, estrofe and ritmo. We all know that this concepts are fundamental in terms of poetry. Therefore, the theoretical-critical objective of this article is to discuss this type of poems and the elaboration of the conceptual compreehention of the previouslly

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.49-62

mentioned poetic terms, problematized in the literary discourses of those collage-poems, composed by the use of images that build the thematic dimensions of this kind of artistic work.

Keywords: collage-poems; Portuguese contemporary poetry; Rui Pires Cabral; free verse.

Recebido em: 19 de setembro de 2019.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2019.

a paixão do recorte, da seleção e da combinação
(Antoine Compagnon)

Não foi sem surpresa que recebi, em mãos, no ano de 2013, o livro de poesia contemporânea intitulado *Biblioteca dos rapazes*, editado pela chancela portuguesa Pianola Editores. Sob capa de tecido azul, o poeta Rui Pires Cabral apresenta, a suas leitoras e a seus leitores, uma produção literária bem distinta daquela então publicada por ele até o ano de 2012, quando o mencionado livro foi lançado no mercado editorial português. Na época em que o li pela primeira vez, estava escrevendo minha dissertação de mestrado justamente sobre a sua poesia escrita em versos livres, a qual, agora, com o advento dessa *Biblioteca*, denomino como a produção integrante de uma parte mais "convencional" da obra poética desse autor, isto é, como aquela relacionada à escrita de versos livres que se apresentam, graficamente, no suporte livre sem que haja o apelo à matéria gráfica, desenvolvido por meio do uso de ilustrações recortadas de outras obras, que funcionam como pano de fundo do que pode se compreender como "versos" – o que ficou conceituado como "poemas-colagem" ou "poesia-colagem". Essa segunda etapa do conjunto da obra literária de Rui Pires Cabral se apoia na técnica artística da colagem, a qual "foi desenvolvida por Braque e Picasso em torno de 1911, no final da primeira fase do cubismo, dita 'analítica', [...] considerada como um dos achados mais relevantes da arte moderna e como um elemento central do cubismo." (MARTINS, 2007, s.p.). Nos termos de Marjorie Perloff:

> The word collage comes from the French verb coller and refers literally to "pasting, sticking, or gluing," as in the application of wallpaper. [...] For collage typically juxtaposes "real" items–pages torn from newspapers, color illustrations taken from picture books, letters of the alphabet, numbers, nails–with painted or drawn images so as to create a curiously contradictory pictorial surface. For each element in the collage has a kind of double function: it refers to an external reality even as its compositional thrust is to undercut the very referentiality it seems to assert. And further: collage subverts all conventional figure-ground relationships, it generally being unclear whether item A is on top of item B or behind it or whether the two coexist in the shallow space which is the "picture." (PERLOFF, 1998, s.p.)

Acerca desse tipo de escrita inaugurado por Rui Pires Cabral em sua obra a partir do ano de 2012, declarou o poeta no sétimo número da revista portuguesa *Elyra* (2016):

> Esta aventura começou há quatro anos na cave da biblioteca pública de Vila Real, diante de uma pilha de livros «para abate». Reconheci quase de imediato alguns deles: eram os livros que tinha lido no início da adolescência, quer dizer, os mesmíssimos exemplares, pois dei realmente muito uso ao meu cartão de leitor da biblioteca durante os primeiros anos de liceu. Aqueles Júlios Vernes em edição popular, ilustrados por Benett, Riou e Neuville, de fita verde na lombada e com as marcas antigas de muitas leituras, muitas mãos. Estavam vincados, riscados, rasgados. Naturalmente, quis salvá-los, ainda sem saber ao certo que novo destino lhes poderia dar. E salvei, de facto, uma dezena deles. Esta primeira operação de resgate veio a resultar, meses mais tarde, na *Biblioteca dos Rapazes*, o primeiro livro de poesia-colagem que fiz.
>
> Tornei-me desde então um cliente regular dos alfarrabistas de feira: os dos caixotes de refugo a 1€ a peça, os dos livros que já ninguém quer. Resgate, uma vez mais. E acaso. No início de um novo projecto, raramente procuro algo de predeterminado. Escolho de entre o que a sorte me traz às mãos – e as ideias (as melhores, pelo menos) surgem depois com a prática, durante o próprio processo de trabalho.

> [...] os versos que encontro pedem-me uma certa atmosfera visual, um determinado tipo de imagens. Não se trata nunca da justaposição pela justaposição, ainda que os nexos nem sempre sejam claros ou imediatos. Com frequência faço o caminho inverso e escolho outros modos de escrita: as imagens chegam primeiro, compõem um certo ambiente e sugerem-me versos, que posso escrever de raiz ou desenvolver a partir de frases extraídas de fontes diversas. (CABRAL, 2016, p. 339-340)

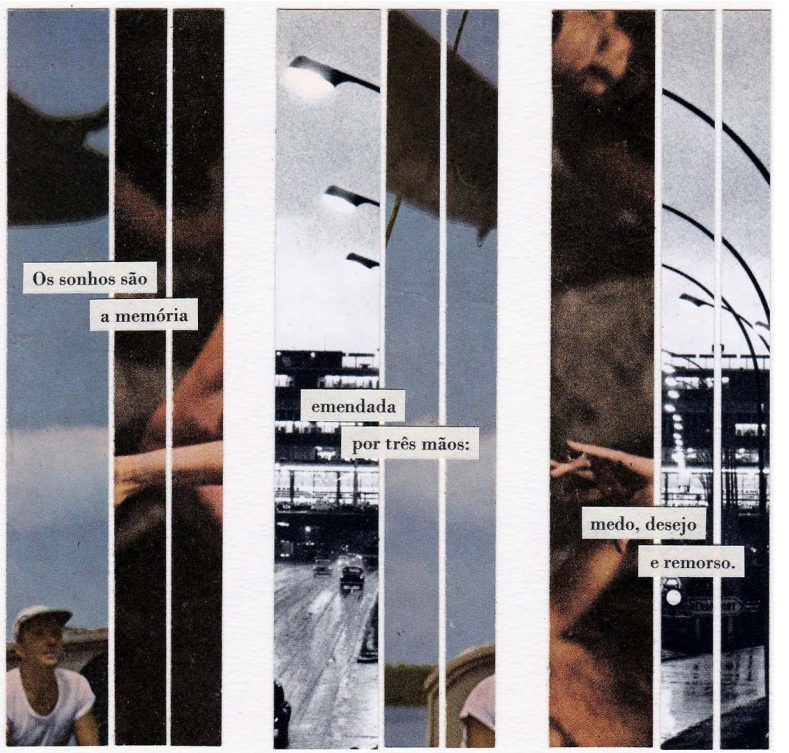
Até o ano de lançamento desse outro modo de compor versos, Rui Pires Cabral havia publicado um considerável número de livros de literatura de viés graficamente convencional, dentre eles um de contos (*Qualquer coisa estranha*, Edição do autor, 1985), nos quais predomina(va) a escrita do que se entende hoje como "verso livre", isto é, a disposição de expressões linguístico-verbais ao longo de divisões tipográficas sem comprometimento com o princípio formal da homogeneidade, este último representado sobretudo pela isometria no espaço da página em branco. No período em que a referida *Biblioteca* foi lançada, o poeta já era reconhecido por parte da crítica brasileira e portuguesa dedicada à poesia contemporânea, o que se deve(u) sobretudo ao advento da publicação da antologia de poesia intitulada *Poetas sem qualidades*, organizada pelo também poeta contemporâneo Manuel de Freitas e lançada pela editora Averno em 2002. Nessa espécie de "nova poesia" proposta pelo autor de *Música antológica & onze cidades* (Presença, 1997), encontra o leitor um outro modo de conceber a ideia de "verso", como também a de "estrofe" e de "ritmo" em poesia, além da própria noção de "poema". Joana Matos Frias assim afirmou sobre o aspecto singular que caracteriza a obra de Rui Pires Cabral em sua totalidade:

> Quando encaramos a obra do poeta Rui Pires Cabral como uma totalidade, o princípio da metamorfose parece impor-se com a força de uma evidência que é desde logo de ordem material, para tomar rápidos contornos de ordem textual: de um lado, o volume precisamente intitulado *Morada*, publicado em 2015 pela Assírio & Alvim, que reúne os livros do autor desde *Geografia das Estações*, de 1994, até *Evasão e Remorso*, de 2013, bem como alguns poemas dispersos e inéditos; do outro lado, um conjunto de 6 livros publicados entre 2012 e 2015, intencionalmente excluídos daquela colectânea: *Biblioteca dos Rapazes* (2012),

> *Broken*, *Stardust* e Álbum (2013), *Oh! LUSITANIA* (2014), e *Elsewhere/Alhures* (2015). A diferença óbvia entre estes livros e a obra reunida em *Morada* é de natureza gráfica: apesar de *Morada* conter reproduções de obras plásticas de Daniela Gomes e, na capa, de uma colagem de Martin Copertari, estes objectos desempenham uma função paratextual que lhes preserva a autonomia e a dos textos que acompanham, sendo assumidamente da autoria de outros artistas, que os assinam; os outros seis livros, pelo contrário, apresentam uma configuração da página e uma organização da mancha gráfica que exige uma leitura verdadeiramente tabular, pois não há qualquer possibilidade de se dissociar, nem por algum gesto fenomenológico radical, o que é da ordem verbal e o que é da ordem pictural. Quer dizer que, num plano imediato, a primeira consequência da leitura nos conduzirá à constatação elementar de que o poeta Rui Pires Cabral sofreu uma metamorfose, ou pelo menos uma anamorfose, no sentido da criação de objectos que já não podemos qualificar pacificamente como apenas "poéticos". (FRIAS, 2016, p. 308)

Eis o primeiro texto cuja leitura teórico-crítica proponho, integrante da *Biblioteca* montada literariamente por Rui Pires Cabral a partir do uso de imagens retiradas do livro *Unbroken* – o submarino fantasma da guerra de 1939-45, de Alastair Mars (1957), junto da disposição de alguns termos linguísticos, que formam o enunciado literário deste poema-colagem que aparece ao leitor, no livro, desacompanhado de um título:

ILUSTRAÇÃO 1 – Poema-colagem sem título (CABRAL, 2012, p. 15)



Nota-se, no campo gráfico desse discurso literário, seis excertos textuais "colados" em fundos brancos, o que acaba por destacá-los, visualmente, como "versos", disponibilizados, em par, ao fundo de três imagens recortadas e distribuídas ao longo do poema-colagem encontrado na página 15 do mencionado livro de poesia. A formatação desse recurso visual, por si, denota um dinamismo rítmico de viés gráfico à sua estrutura, cuja dimensão formal separa um único enunciado "Os sonhos são a memória emendada por três mãos: medo, desejo e remorso." em três colunas, as quais, por sua vez, estão divididas em outras três partes. A disposição do citado enunciado é montada com o apoio de ilustrações que sugerem materialidade, ao leitor, do seu respectivo campo semântico, na medida em que os episódios construídos em tal momento de sono são formados pela memória de episódios passados, segundo o poeta, por três sentimentos de maneira atravessada pelo fluxo memorialístico do sujeito

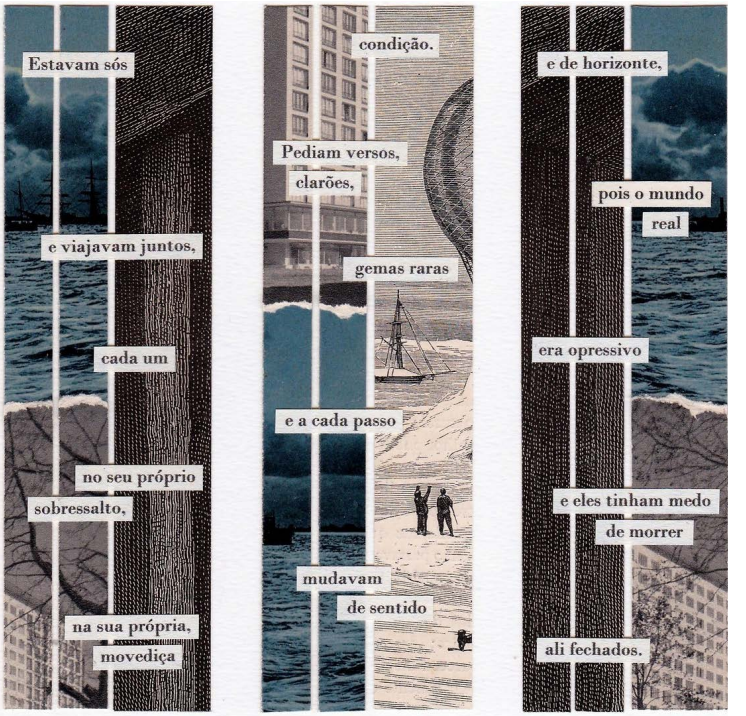
poético que sonha uma sequência descontínua de episódios sugeridos nas referidas imagens tripartidas. Esse recorte é formulado, poeticamente, por seis versos livres visualmente marcados pelo fundo branco, como dito, que são distribuídos não pelo que se entende convencionalmente como estrofe, isto é, como "um conjunto de versos, solidários pelo ritmo e inseparáveis pelo pensamento, [que] forma [esse] sistema rítmico-lógico" (AMORIM DE CARVALHO, 1941, p. 67), mas pela separação gráfica de dois versos dispostos em sequência nas respectivas três colunas, constituídas por imagens que, aparentemente, se constituem em ilustrações. Nesse sentido, pode-se afirmar que a distribuição rítmica dos elementos discursivos da linguagem poética desse texto depende mais do arranjo estrutural de sua dimensão óptica do que apenas da leitura em sequência dessas palavras que formam uma única sentença, o que torna o ritmo poético dependente tanto da disposição visual de ordem, obviamente, gráfica do poema quanto da sonora-verbal de modo, portanto, igualitário.

É importante dizer que, em poesia, o ritmo constrói-se, em boa parte das produções artísticas, pela utilização do mecanismo denominado como "verso", que, em sua origem latina, está relacionado ao termo *vertere* (retornar, voltar, virar, desviar, etc.), aplicado no campo verbal característico de um texto literário de viés convencional (ETCHEVERRY, 2003, p. 12). A importante ideia teórica de retorno, isto é, a de *versus*, está presente no citado poema de Rui Pires Cabral tanto sonoramente quanto visualmente, pois seus versos estão montados sob um suporte material de viés ternário, padrão numérico que se repete ao longo da estrutura gráfica desse poema-colagem. Seus versos livres, dispostos em um fundo branco (como eles de fato aparecem ao leitor em livros convencionais de poesia), apresentam métrica variante entre três e quatro sílabas poéticas, sendo a sua dimensão silábica, portanto, irregular, apesar de predominar o metro trissílabo, o que reforça a importância do citado padrão métrico ímpar. A ferramenta de análise automática de versos métricos Aoidos (www.aoidos.ufsc.br) propõe a seguinte escansão do poema: 4^2, 3, 3, 3, 4^1 e 3. Trata-se, nesse sentido, de mais um texto escrito em versos livres de autoria de Rui Pires Cabral, na medida em que não há o uso de recursos homogêneos constantes como a métrica ou a rima. Apesar de não haver esse tipo de investimento de viés tradicional desenvolvido no poema, observa-se que o número "três" está presente na sua dimensão estrutural, especialmente naquilo que pode ser compreendido como

"estrofe", o que conota dinamismo a esse discurso literário por se tratar da presença composicional de um padrão numérico que não apresenta um "par", sendo "único" e, portanto, "incompleto" justamente por não ser inteiramente "divisível". Relembro que, no citado poema-colagem, cenas de um sonho seriam rememoradas sob uma definição da matéria onírica relacionada a três sentimentos (o medo, o desejo e o remorso), que seriam emendados pelas mãos do sujeito que as compõe graficamente de modo único, como visto, por meio da experimentação com a ideia de "colagem", materializada pelo recorte triplo de três imagens dispersas de modo, a princípio, "incompleto", na medida que elas aparecem recortadas ao leitor, o que sugere um olhar "problematizador", que é construído pela sua dimensão gráfica, direcionado a esse sonho "desassossegado", narrado verbalmente em forma de versos dispostos de maneira "ímpar" no espaço daquelas três colunas "estróficas". Há, portanto, um investimento formal rítmico de viés numérico nas dimensões gráfica e verbal desse texto do poeta português, o que sugere um diálogo com a tradição numérica de entendimento do verso, desenvolvido não no plano hegemônico do isossilabismo, mas do trabalho em diferentes níveis com o padrão ternário.

No segundo poema-colagem que proponho para análise neste artigo, o leitor se depara com um material linguístico mais amplo em comparação ao texto encontrado na página 15 da *Biblioteca dos rapazes*, o que problematiza ainda mais o conceito de "verso" e de "estrofe" então comentados, relacionando-os não somente à dimensão rítmico-lógica, como também à visual:

ILUSTRAÇÃO 2: poema-colagem sem título (CABRAL, 2012, p. 17)



O texto integrante desse espaço gráfico também é apresentado a partir da disposição ternária de colunas que se subdividem em três outras partes. Tal estrutura formal sugere, a esse segundo poema-colagem apresentado, a organização estrófica ímpar, caso sejam considerados como "versos" aqueles vinte e um fragmentos linguísticos recortados que se apresentam sob fundo branco, sendo cada coluna tripartida, ou "estrofe", portanto, composta, cada uma, igualmente por sete versos. Em tais excertos sonoro-visuais, o tema construído está relacionado à lembrança do motivo pelo qual um casal aparentemente seguiu em viagem, estando ele oprimido pelo cotidiano do "mundo real", imagem essa que é sugerida, aos leitores, especialmente nos versos finais da terceira coluna desse poema-colagem. No seu âmbito visual, a paisagem marítima divide espaço, nas três colunas formadas por uma divisão bipartida, com a urbana, e, na coluna do meio do poema-colagem, está registrada a imagem do mar que, de fato, se relaciona ao tema do

deslocamento espacial, visto que nela há um barco e também de duas pessoas à beira da água.

É interessante perceber que as imagens do livro *Unbroken* foram selecionadas, recortadas e inseridas na *Biblioteca* com a real finalidade de compor o pano de fundo deste enunciado formado por duas sentenças – "Estavam sós e viajavam juntos, cada um no seu próprio sobressalto, na sua própria movediça condição. Pediam versos, clarões, gemas raras e a cada passo mudavam de sentido e de horizonte, pois o mundo real era opressivo e eles tinham medo de morrer ali fechados" –, que materializam a viagem desse casal de modo desassossegado, tema que também foi abordado em outros títulos de autoria de Rui Pires Cabral, presente sobretudo no livro *Longe da aldeia* (Averno, 2005). Em relação à dimensão formal do poema presente na página 17 da *Biblioteca*, o conceito de estrofe é novamente problematizado por meio da disponibilização de recortes de "versos", que sugere, a quem o lê, o fato de a divisão poética estar mais relacionada ao aspecto visual (às colunas) do que à conceituação tradicional de estrofe, na medida em que os "versos" não estão agrupados conforme o princípio de solidariedade rítmica, já comentada. Se forem considerados como "versos" aqueles segmentos linguísticos registrados em retângulos de fundo branco integrantes das três colunas "estróficas" constituintes do poema, afirma-se a existência dos seguintes padrões silábicos, conforme a escansão proposta pela ferramenta de análise métrica Aoidos: 4^2, 6^4, 1, 3, 3, 4^2, 3, 3, 4^2, 2, 3, 4^2, 2, 3, 4, 3^1, 2, 4^1, $5^{1,3}$, 3 e 4^2. A referida disposição silábica evidencia que o poeta adota, mais uma vez, o verso livre na composição do campo sonoro-verbal do seu poema-colagem, apesar de manter o trabalho com o número 3 em algumas passagens métricas e com a disposição homogênea da materialidade estrófica tripartida, ao longo desse texto, o que denota a importância desse padrão numérico na estrutura compositória do mencionado poema-colagem no sentido de ser ele o que substancia a importante ideia de retorno tanto visualmente quanto sonoramente, assim como ocorre no poema-colagem anteriormente proposto para análise neste artigo.

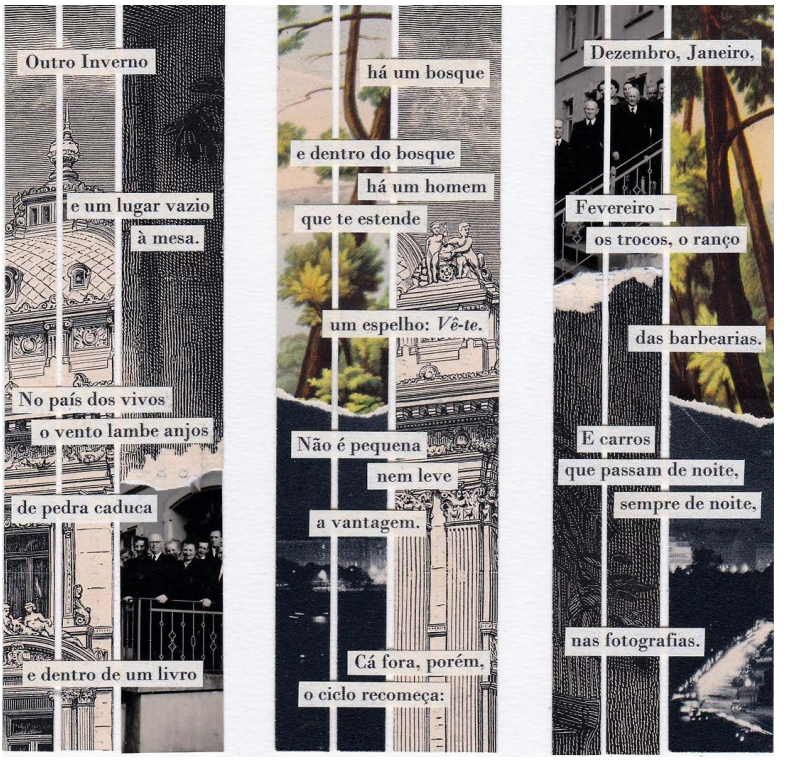
Em muitos estudos dedicados ao tema rítmico em poesia, está registrado o destaque da questão numérica associada à dimensão métrica do verso, sobretudo em teorias e tratados de versificação de viés tradicional, como são as considerações de Amorim de Carvalho, por exemplo, apresentadas em seu *Tratado de versificação portuguesa* (Edição do Autor, 1941):

> *Poesia* e *Verso* são dois conceitos diferentes. O verso é a expressão rítmica da linguagem verbal. Pode haver poesia sem verso, e pode haver verso sem poesia. Esta nasce dum sentimento de idealidade que nos faz ver as coisas através do aspecto mais ou menos elevado ou sobrenatural. Quando o senso geral (para tomarmos um exemplo elucidativo na sua singeleza) diz que tal paisagem é *poética*, pretende significar que a sua contemplação suscita o devaneio e o sonho. Mas este devaneio e este sonho ganham em idealidade, se o poeta os traduz na linguagem rítmica ou musical que é o *verso*. [...] O verso designa-se, vulgarmente, pelo seu número de sílabas [...] Todos os versos lidos naturalmente, mesmo que nós lhes dêmos a disposição gráfica da prosa, distinguem-se desta por uma toada própria fixável nas regras ou leis que a determinam. A toada própria dum verso é o seu ritmo. [...] O *Verso* pode, pois, ser assim definido: expressão verbal, identificada com um ritmo reproduzível pela simples sujeição a determinadas regras [numéricas]. (AMORIM DE CARVALHO, 1941, p. 13-17)

O princípio homogêneo da isometria, amplamente utilizado nas obras de poetas ao longo da história da literatura, foi, durante muito tempo, suficiente para garantir o princípio musical do ritmo (como sinônimo de retorno silábico) ao discurso organizado em forma poética a partir do uso do mecanismo do "verso". No entanto, com o advento do verso livre, em meados do século XIX, outras maneiras de materializar o aspecto rítmico característico da linguagem poética desde a Antiguidade, foram aceitas, sobretudo a partir do Simbolismo, do qual fizeram parte o poeta francês Paul Verlaine e seu célebre verso que preconiza a música à frente de qualquer coisa, dentre elas a versificação silábica-acentual (BALAKIAN, 1985, p. 55). A ampliação dos modos de composição legitimados a partir das práticas simbolistas propiciou novas formas de compreensão conceitual desse princípio musical, o que acabou por problematizar a sua tradicional definição na medida em que ela foi afastada, em matéria de poesia, do apelo "isonumérico" associado à disposição das sílabas ao longo das linhas arranjadas em estrofes, componentes de determinado texto poético. Entretanto, a importância da questão do número ainda pode ser encontrada em poemas escritos em versos livres, caso dos poemas-colagens analisados neste trabalho, além dos demais encontrados no mencionado livro datado do ano de 2012, nos quais a repetição de estratégias formais de viés ternário, especialmente na sua dimensão "estrófica", são frequentemente lidas nos espaços dos

textos aqui abordados, como acontece com o terceiro poema-colagem que cito, localizado na página 39 da *Biblioteca* de Rui Pires Cabral:

ILUSTRAÇÃO 3: poema-colagem sem título (CABRAL, 2012, p. 39)



Nesse texto, fragmentos de ilustrações são distribuídos, novamente, em três colunas, nas quais o enunciado verbal está "colado", o qual, por sua, vez, se divide em vinte e cinco versos marcados em fundo branco, o que está desenvolvido em todos os poemas-colagens integrantes do supracitado livro, sendo tal estratégia composicional, portanto, algo recorrente formalmente. Seu campo semântico, em específico, é montado com referência a um momento de reflexão do sujeito poético sentando à mesa diante de uma paisagem urbana, durante o inverno, e de um livro que é lido por ele, no qual se apresenta um personagem que compararia duas situações e diria não haver vantagem alguma entre elas. Trata-se de um enunciado no qual a passagem do tempo em rotineiros ciclos são

apresentados, aos leitores, de modo criticamente entediante em um ritmo recortado graficamente por imagens que, novamente, funcionam como pano de fundo da matéria verbal registrada no poema-colagem, como a menção ao prédio de uma igreja e à natureza amarelada da estação mais fria de um ano. A disposição de tais ilustrações em colunas estróficas, que organizam esse discurso literário, também foi construída com base no princípio numérico ímpar ternário, o que demonstra, mais uma vez, ser esse emprego constante no trabalho formal apoiado na técnica da colagem pelo poeta, o qual caracteriza muitos dos poemas integrantes do livro *Biblioteca dos rapazes*. Contrariamente ao que acontece nos dois poemas-colagens já analisados, neste terceiro, a distribuição versificatória colada nas imagens escolhidas como "pano de fundo" do enunciado verbal é totalmente irregular, na medida em que, na primeira coluna, encontram-se sete linhas de versos, seguida de 10 versos na coluna do meio e oito versos na última divisão tripartida. De acordo com a ferramenta Aoidos, tal enunciado é composto por versos livres, sendo esta a divisão silábica proposta: 3^{1}, 5^{3}, 2, 5^{3}, 5^{2}, 5^{2}, 5^{2}, 2, 5^{2}, 2, 3, 5^{3}, 4^{2}, 2, 3, 5^{2}, 6^{2}, 5^{2}, $8^{3,5}$, 5, 2, 5^{2}, 4^{1} e 5. Diante dessa escansão automática, observam os leitores que o padrão que marca o campo gráfico desse terceiro poema-colagem, isto é, o número "três", também retorna na dimensão silábica da sua parte textual, apesar de se tratar de um enunciado formulado livremente, o que evidencia um trabalho rítmico-formal de viés numérico empreendido pelo poeta.

Devido ao fato de estratégia composicional de viés numérico se repetir em, ao menos, em três poemas do livro de 2012, a dimensão rítmica dessa poesia-colagem fica dependente do princípio formal de viés homogêneo que caracteriza os conceitos de "ritmo", de "verso" e de "estrofe" historicamente, o que evidencia que o trabalho poético instaurado, por Rui Pires Cabral, a partir da publicação de *Biblioteca dos rapazes* é, formalmente, vinculado a uma ideia tradicional de poesia, relacionada à questão numérica de modo constante. Nesse sentido, apesar de se tratar de uma poesia-colagem composta, verbalmente, por versos livres, observa-se a importância da estratégia embasada no padrão ternário para a materialização do princípio rítmico do *versus*, sobretudo no que tange a sua dimensão gráfica, ideia numérica essa que caracteriza, historicamente, o discurso poético, especialmente em seu campo silábico-verbal. Devido a isso, pode-se afirmar que tais produções de Rui Pires Cabral, publicadas a partir do ano de lançamento

de *Biblioteca dos rapazes*, constituem-se em textos literários cujos enunciados verbais apresentam-se apoiados na técnica da colagem, formados por imagens que lhes propiciam, junto dos termos linguísticos, cadência rítmica, o que é significativo para considerá-los como objetos de arte na contemporaneidade.

Referências

AMORIM DE CARVALHO. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941.

BALAKIAN, A. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CABRAL, R. P. *Biblioteca dos rapazes*. Lisboa: Pianola Editores, 2012.

CABRAL, R. P. Poesia-colagem. *E-lyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, Porto, n. 7, 2016. DOI: https://doi.org/10.21747/21828954/ely7a17. Disponível em: http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/128/124.

ETCHEVERRY, M. G. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003.

FRIAS, J. M. Para uma poética dos espaços em branco: os poemas-colagem de Rui Pires Cabral. *E-lyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, Porto, n. 7, 2016. DOI: https://doi.org/10.21747/21828954/ely7a15. Disponível em: http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/126/122.

MARTINS, L. R. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. *ARS*, São Paulo, v. 5, n. 10, 2007. DOI: https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202007000200006&script=sci_arttext.

MITTMAN, A. *Aoidos*: ferramenta automática de escansão de versos métricos. Disponível em: www.aoidos.ufsc.br.

PERLOFF, M. Collage and poetry. *In*: KELLY, M. (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. Nova York: Oxford University Press, 1998. v. 1. Disponível em: http://marjorieperloff.blog/essays/collage-poetry.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 63-80, 2019

"Ante um caderno, tentei dizer tudo isso": a (re)escritura poética da música em Jorge de Sena e Luís Quintais

"In Front of a Notebook, I Tried to Say All This": The Poetic (Re)Writing of Music in Jorge de Sena and Luís Quintais

Patrícia Chanely Silva Ricarte
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
patricarte@gmail.com

Resumo: *Arte de música*, livro de poemas publicado por Jorge Sena em 1968, e *Depois da música*, coletânea poética lançada por Luís Quintais em 2013, merecem um cotejo aproximativo pelo fato de ambos nos incitarem à reflexão em torno do profícuo diálogo estabelecido na modernidade entre a poesia e a arte musical. Desenvolvo, neste artigo, alguns apontamentos acerca do processo de (re)escritura da obra musical, desempenhado pelos dois poetas a partir da experiência de audição, que, tanto em um quanto em outro, é concebida em seu caráter eminentemente estético, reflexivo e criativo, destacando-se, nesse contexto, os aspectos da historicidade e da crise da poesia em nossa época.

Palavras-chave: Jorge de Sena; Luís Quintais; poesia portuguesa; música.

Abstract: *Arte de música*, a book of poems published by Jorge Sena in 1968, and *Depois da música*, a poetic collection released by Luís Quintais in 2013, deserves a close commentary because they both incite us to reflect on the fruitful dialogue between modernity poetry and the musical art. Developed in this article, some notes about the process of (re)writing of musical works, performed by two poets from the experience of listening, which, in both, is conceived in its eminently aesthetic, reflective and creative character, highlighting, in this context, the aspects of the historicity and the crisis of poetry in our time.

Keywords: Jorge de Sena; Luís Quintais; modern and contemporary Portuguese poetry; music.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.63-80

Recebido em: 30 de setembro de 2019.
Aprovado em: 21 de dezembro de 2019.

Em memória do Júnior, amado irmão.

Faz parte da tradição moderna da poesia uma relação crítica com a música que vai desde a ênfase nas potencialidades sonoras da linguagem, a partir do cultivo de modulações, assonâncias e aliterações, até à exploração do poder sugestivo de uma arte altamente provocadora da imaginação. Anna Balakian (2007), em seu ensaio acerca do Simbolismo francês, destaca o papel da música como um dos tópicos centrais da poética de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine, e chama a atenção para os diferentes modos de concepção da poesia que revelam, nesses três poetas, um tipo específico de aprendizado que eles foram buscar, sobretudo, na arte de Richard Wagner. Segundo a autora, enquanto Baudelaire e Mallarmé priorizam o aspecto intelectual da poesia – como "um êxtase feito de enlevo e conhecimento", para o primeiro, e como um tipo de experiência que nos libera da compreensão lógica, para o segundo – , Verlaine, por sua vez, aposta nas associações de combinações de palavras e na recorrência de sons que se prestam como música aos ouvidos. Em Mallarmé, aliás, a música é tomada em seu aspecto composicional, como arte do cálculo, cujos elementos e procedimentos constitutivos – temas, variações, orquestração sinfônica da frase, pausas etc. – a poesia deveria buscar uma analogia.

A meu ver, encontramos esse princípio composicional da poesia nas duas obras que formam o *corpus* deste estudo: *Arte de música*, publicada por Jorge de Sena em 1968, e *Depois da música*, trazida a lume em 2013 por Luís Quintais. Trata-se de dois livros que têm a arte musical não apenas como tema central, mas como principal elemento estruturante de seu projeto poético e editorial, haja vista o modo sistemático como a referência a composições musicais e a artistas da música participa da organização de ambas as coletâneas. Nesse sentido, merece destaque a experiência de audição, que, nos dois casos, é assumida como etapa fundamental da formação poética do escritor e, portanto, em seu caráter eminentemente estético, reflexivo e criativo.

1 (Re)escrever a música

No contexto artístico em causa, a condição de posteridade da poesia em relação à música é estabelecida por uma cena de escrita em que o poeta-ouvinte se dispõe a uma espécie de (re)escritura, como se pode observar no poema "'La Cathédrale Engloutie', de Claude Débussy", que abre a coletânea poética de Jorge de Sena, e que se refere à interessante transformação que a audição da composição homônima do músico francês, um dos principais representantes do estilo impressionista, teria provocado no poeta português:

> Creio que nunca perdoarei o que me fez esta música.
> Eu nada sabia de poesia, de literatura, e o piano
> era, para mim, sem distinção entre a Viúva Alegre e Mozart,
>
> […]
> Um dia, no rádio Pilot da minha Avó, ouvi
> uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,
> mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante
> daquelas fendas ténues que na vida,
> na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.
> Foi como se as águas se me abrissem para ouvir os sinos,
> os cânticos, e o eco das abóbadas, e ver as altas torres
> sobre que as ondas glaucas se espumavam tranquilas.
> Nas naves povoadas de limos e de anémonas, vi que perpassavam
> almas penadas como as do Marão e que eu temia
> em todos os estalidos e cantos escuros da casa.
> Ante um caderno, tentei dizer tudo isso. Mas
> só a música que comprei e estudei ao piano mo ensinou
> mas sem palavras. Escrevi. Como o vaso da China,
> pomposo e com dragões em relevo, que havia na sala,
> e que uma criada ao espanejar partiu,
> e dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos,
> as fissuras da vida abriram-se-me para sempre,
> ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.
> (SENA, 1978, p. 171-172)

Trata-se de um processo subjetivo de metamorfose, detonado pela escuta sensível da obra musical, que interfere, inclusive, na forma como o ouvinte passa a conceber e, finalmente, compreender a poesia, assumindo uma posição fundamental entre os elementos de ordem afetiva que marcam a formação, a um só tempo consciente e inconsciente, do poeta. A obra de Débussy é, para Sena, uma "música literata e fascinante", responsável pela criação do seu próprio ser-poeta:

> Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
> exigência, anseio, dúvida, e gosto
> de impor aos outros a visão profunda,
> não a visão que eles fingem,
> mas a visão que recusam:
> esse lixo do mundo e papéis velhos
> que sai dum jarrão exótico que a criada partiu,
> como a catedral se iria em acordes que ficam
> na memória das coisas como um livro infantil
> de lendas de outras terras que não são a minha"
> (SENA, 1978, p. 172)

A composição de Débussy, que evoca a lenda bretã da catedral de Ys, misteriosamente submersa no mar, ensina a enxergar poeticamente, mas a partir de uma linguagem imprecisa, que se dá sem palavras. De acordo com Luciana Salles (2008, p. 263), a partir desse mito, este poema é responsável por fundar uma nova poética na obra seniana, em que "*Arte de música* se torna um livro inaugural, instaurador de uma nova forma de compreensão das linguagens verbal e musical". Quanto ao gesto de escrever em torno da impressão que a música suscita em quem a ouve e por ela é afetado, é forçoso dizer que, no poema em questão, este já nasce como um ato crítico ou, melhor dizendo, *em crise*. Nessa perspectiva, salienta-se o desbaratamento da poesia escrita – "esta desgraça impotente de actuar no mundo" (SENA, 1978, p. 172) – em relação à música. Assim, enquanto a música nada diz mas tudo faz, a poesia caracteriza-se pela debilidade da palavra.

Luís Quintais, por sua vez, explora, em *Depois da música*, as virtualidades poéticas, em sentido crítico, do gesto de escuta musical. O poema em prosa homônimo a este livro de 2013 diz o seguinte:

> Depois da música, a poesia será escrita como se tingida por inegociáveis medos. Debruçou-se sobre a mesa, sobre o arquivo, sobre o mapa da sua morte, escutou o rumor de um mar espesso, sem mecânica. Saiu pela porta sem porta da história e voltou ao terreno da biografia. "A música acabou", escreveu, "a história jaz sepultada, sem herói civilizador". Tudo agoniza, agonizará a partir desse ontem. Um plasma queima o sangue por dentro, e é suja a noite, suja de um azul ameaçador. Debruçou-se sobre a mesa. Os prédios estremeciam como uma pele estremecente. A mesa era negra, como fora o quadro riscado. Dedicado, perseguia um desígnio distante, talvez apagado no chão móvel da página. (QUINTAIS, 2013, p. 8)

O gesto da escrita, portanto, constitui-se como algo póstumo à ideia de música e de história. Ou, melhor dizendo, conforme as palavras do poema, a cena de escrita refuta a ideia de música como história (história da poesia?) e elege a ideia de poema como biografia. Eis o primeiro passo para que tal gesto opere como uma espécie de mal de arquivo, ou seja, como possibilidade de mobilização do arquivo, o qual deixa de ser algo fixo e congelado, voltado apenas para o passado. Nesse viés, a relação da escrita poética com o arquivo musical ou histórico caracteriza-se por uma interferência marcada pela destruição e pela perda, isto é, pela "pulsão de morte", na acepção de Jacques Derrida (2001). Em sua leitura da obra freudiana, Derrida (2001, p. 21) sublinha o seguinte sobre tal pulsão:

> Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar mas também com vistas a apagar seus 'próprios' traços […]. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcôntica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio de realidade): a pulsão de morte é, acima de tudo, anarquívica, poderíamos dizer, arquiviolítica. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo.

Na medida em que o mal de arquivo coloca em relevo a virtualidade do arquivo, permitindo que ele seja reiterado infinitamente, pode-se afirmar que, para Quintais, a poesia desenvolvida a partir de uma tal concepção tem a capacidade de tornar mais vivo e dinâmico o acervo musical sobre o qual se debruça. Para tanto, o poeta mantém diante de tal acervo uma postura que ultrapassa o mero diálogo, visto que opera

sobre ele uma intervenção efetiva e pouco reverente, por meio do risco ou rasura. Em outro poema do mesmo livro, "Lembrando Rowland S. Howard", em referência ao músico australiano da vertente pós-*punk*, morto em 2009, Quintais, à semelhança de Sena, no poema em torno da composição de Débussy, questiona o gesto póstumo e elegíaco de escrever a obra: "Como se escreve agora / uma canção?" E, para tal problema, o poeta apresenta a proposta da biografia poética, com poemas que, como este, revisitam acontecimentos da vida de artistas da música, como modo indireto e marginal ("nas margens da história") de remeter-se às obras alheias com que dialoga em *Depois da música*.

2 Elevados ao puro ritmo

Ademais, tanto em Sena quanto em Quintais, o cotejo com a música, baseado na experiência da escuta, representa, para o poeta, uma lição, em nada banal, sobre o ritmo como elemento constitutivo e distintivo da poesia. No poema "Bach: Variações Goldberg", de Sena, referente à famosa série do músico do período barroco alemão, enfatiza-se a concepção mallarmeana da música como linguagem depurada de sentidos e como obra engenhosamente construída pelo cálculo:

> A música é só música, eu sei. Não há
> outros termos em que falar dela a não ser que
> ela mesma seja menos que si mesma. Mas
> o caso é que falar de música em tais termos
> é como descrever um quadro em cores e formas e volumes, sem
> mostrá-lo ou sem sequer havê-lo visto uma única vez.
> Vejamo-lo, bem sei, calados, vendo. E se a música
> for música, ouçamo-la e mais nada. No entanto,
> nenhum silêncio recolhido nos persiste além
> de alguns minutos. E não dura na memória como
> silêncio. Ou se dura, esse silêncio cala
> a própria música que adora. Porque a música
> não é silêncio mas silêncio que
> anuncia ou prenuncia o som e o ritmo.
> Se os sons, porém, não são de devaneio,
> e sim a inteligência que no abstracto busca
> *ad infinitum* combinações possíveis bem que ilimitadas;

se tudo se organiza como a variada imagem
de uma ideia despojada de sentido;
se tudo soa como a própria liberdade dos acasos lógicos
que os grupos, e os grandes números, e as proporções
conhecem necessários; se tudo repercute como
em cânones cada vez mais complexos que não desenvol-
vem um raciocínio mas o transformam de um si mesmo em si;
se tudo se acumula menos como som que como pedras
esculpidas em volutas brancas e douradas cujos
recantos de sombra são um *trompe-l'oeil*
para que elas mais sejam em paredes curvas;
se uma alegria é força de viver e de inventar e de
bater nas teclas em cascatas de ordem;
e se tudo existiu na música para tal triunfo
e dele descende tudo o que de arquitectura
possa existir em notas sem sentido – COMO
não proclamar que essa grandeza imensa
não se comove com íntimos segredos (mesmo implica
que não haja segredo em nada que se faça
a não ser o espanto de fazer-se aquilo),
é como que uma cúpula de som dentro da qual
possamos ter consciência de que o homem é, por vezes,
maior do que si mesmo.
(SENA, 1978, p. 176-177)

Com efeito, a analogia ou correlação entre poesia e música não mais se verifica, na contemporaneidade, pelo recurso ao metro, mas pelo princípio composicional das "combinações até ao infinito". Isto é o que estabelece a concepção moderna, segundo a qual, é através do conceito mais amplo de ritmo, ao incorporar a relação entre o som e o silêncio, que a poesia pode aproximar-se das noções musicais. Destaca-se, nesse sentido, a grandeza "arquitetônica" da obra de Bach, que, conforme os versos citados, assemelha-se ao templo barroco, como "cúpula de som". Todavia, neste poema de Sena, tal preceito é confrontado por uma relevante provocação em torno da ideia de abstração da música (e, por tabela, também de certa poesia vanguardista do século XX), ao se colocar em xeque o hiato entre as notas e o sentido. Desta feita, a música bachiana, a despeito de sua grandeza monumental e de sua sofisticação

formal, nas notas esculpidas como pedras, consiste em uma invenção que, embora abstrata em termos formais, é responsável pela transformação subjetiva do homem, numa experiência imersiva em que o real e o virtual tornam-se idênticos e em que o ouvinte torna-se música:

> Será que alguma vez, senão aqui,
> aconteceu tamanha suspensão da realidade a ponto
> de real e virtual serem idênticos, e de nós
> não sermos mais o quem que ouve, mas *quem é*? A ponto de
> nós termos sido música somente?
> (SENA, 1978, p. 178, grifos do autor)

Neste ponto, Sena formula uma espécie de poética do efeito que tem parentesco com o pêndulo entre som e sentido através do qual Paul Valéry (1999, p. 205), no ensaio "Poesia e pensamento abstrato", definia a natureza não da música, mas da própria poesia:

> Observem […] os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama essa forma. O pêndulo vivo que desceu do som em direção ao sentido tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto ao seu espírito não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou.

Ademais, na medida em que a reescritura poética da música em Jorge de Sena coloca em pauta o caráter estético da escuta musical, passível de se transformar em poema tão complexo quanto a própria experiência que ele tenta resgatar, pode-se, a meu ver, pensar o pêndulo de Valéry como imagem dos movimentos do espírito do poeta-ouvinte nessa experiência que, de acordo com o próprio Sena, é marcada pela metamorfose subjetiva operada pela música, como arte detonadora de um processo imaginativo. A esse respeito, cabe ainda ressaltar, com Valéry (2005, p. 205-206), que:

> Nosso pêndulo poético vai de nossa sensação em direção a alguma idéia ou a algum sentimento, e volta em direção a alguma lembrança da sensação e à ação virtual que reproduziria essa sensação. Ora, o que é sensação está essencialmente *presente*. Não há outra definição de presente além da própria sensação,

> completada talvez pelo impulso de ação que modificaria essa sensação. E, ao contrário, o que é propriamente pensamento, imagem, sentimento é sempre, de alguma maneira, *produção de coisas ausentes*. A memória é a substância de qualquer pensamento. A previsão e suas tentativas, o desejo, o projeto, o esboço de nossas esperanças, de nossos temores são a principal atividade interna de nossos seres.
> O pensamento é, em suma, o trabalho que origina em nós o que não existe, que lhe empresta, queiramos ou não, nossas forças atuais, que nos faz tomar a parte pelo todo, a imagem pela realidade e que nos dá a ilusão de ver, de agir, de suportar, de possuir independentemente de nosso querido velho corpo […].
> […] a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito.

Contudo, por ser arbitrária a relação entre o significante e o significado na língua, tal tarefa realiza-se por meio não do signo, mas de algo motivado e subjetivo: o ritmo do poema. Ao analisar dois versos de Baudelaire, Valéry (1999, p. 206-207) faz a seguinte explanação sobre a linguagem poética:

> Essas palavras agem em nós (pelo menos em alguns de nós) sem ensinar-nos muita coisa. Ensinam-nos talvez que nada têm para ensinar; que exercem pelos mesmos meios, que em geral nos ensinam algo, uma função completamente diferente. Elas agem em nós como um acorde musical. A impressão produzida depende muito da ressonância, do ritmo, do número dessas sílabas, mas resulta também da simples aproximação dos significados. […] *o ser momentâneo* que fez o verso não conseguiria fazê-lo se estivesse em um estado onde a forma e o conteúdo houvessem sido propostos separadamente a seu espírito. Ao contrário, ele estava em uma fase especial do seu campo de existência psíquica, durante a qual o som e o sentido da palavra adquirem ou mantêm a mesma importância – o que está excluído dos hábitos da linguagem prática, bem como das necessidades da linguagem abstrata.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que as *Variações Goldberg*, de Bach, exercem sobre o poeta-ouvinte um efeito estético que pode ser tomado como uma lição de poesia, essa arte de combinar voz e pensamento, palavra e silêncio, por meio de um trabalho que é, ao mesmo tempo, de imaginação e de ritmo. Com efeito, no livro de Sena, a música é responsável por criar o que Valéry (1999, p. 207) definia como um

"estado raro" de "indivisibilidade do som e do sentido" e que consiste em uma experiência "de modificação íntima em que todas as propriedades de nossa linguagem são indistinta mas harmoniosamente convocadas", ou seja, o estado propriamente poético.

Em Luís Quintais, a poesia se afirma como pós-histórica e pós-musical, o que, a meu ver, significa a assumência de uma escritura poética que não mais se pauta pela história do ritmo enquanto métrica. Aliás, ao longo de sua obra, este poeta vai gradativamente abandonando a ideia da linguagem como "métrica" e como "mapa", a partir de uma constante ruptura com as convenções da poesia, conforme patenteia o seguinte trecho de um poema de *Duelo*, livro publicado em 2004:

> […] o mapa não é a realidade,
> e esta enovela-se num largo território
> para o qual não há métrica
> senão, e apenas, sonho de métrica.
> (QUINTAIS, 2004, p. 18)

Nesse sentido, a poesia, desquitada do elemento musical, assume-se como ritmo-discurso, e não como notação. Cabe, portanto, pensar, com base na proposta de Henri Meschonnic (2009), o discurso poético como linguagem sem música, em sentido métrico, ainda que, ao poeta, continue sendo legítimo o expediente da analogia com os procedimentos musicais, como se pode observar no seguinte poema em prosa de Quintais:

> **As estradas do Luisiana**
>
> As estradas do Luisiana foram de novo percorridas pelos infames de guitarra às costas e leves, leves, pela beleza de uma condenação elevados ao puro ritmo. Deus ou o demónio surgiam em cada encruzilhada e os menos talentosos tinham apenas de assumir o erro e a ambição, a futura clausura das almas no buraco fétido onde o mal apodrece, vai apodrecendo já. Desde o início do grito, percutidas foram as estradas sob passos, idas e vindas, até serem a espessa canção, o lamento arrepiado das almas condenadas. Jogava-se o jogo a doze compassos destruídos pela voz e pelo vento, e essa seria a melhor cilada de quem gere palavras e metálicos sons sobre a página do que jamais foi escrito. Riscos que as torrentes enlameadas apagarão para que o meu nome seja, também ele, inscrevível pó nas estradas do Luisiana. (QUINTAIS, 2013, p. 42)

Nesse texto, a música é tomada a partir do recurso à biografia, a escritura da vida, no caso, a lenda em torno do músico norte-americano Robert Johnson, um dos principais responsáveis pela padronização do formato dos compassos do *blues*, e que, conforme um mito popular, teria feito um pacto com o diabo numa encruzilhada, vindo a tornar-se um mestre da guitarra. Numa leitura alegórica do poema de Quintais, o músico assemelha-se ao poeta contemporâneo, que, pela sua condenação a trilhar um caminho já percorrido por vários outros, é elevado ao "puro ritmo", único elemento capaz de diferenciação e singularização da arte poética em nossos dias. Entretanto, tal condição não parece ser exclusiva dos poetas de hoje, mas, pelo que diz o poema, é a de todos aqueles que já percorreram as estradas da poesia, essa condenação. A imagem das estradas mil vezes percutidas como "espessa canção" remete à multiplicidade de vozes que permeiam a poesia, tomada, na contemporaneidade, como discurso, ou seja, como um trabalho sobre a prosa do mundo, sobre as "palavras de outrem".

De fato, tanto Sena quanto Quintais, ao recorrerem ao universo da música, buscam ressaltar a operação rítmica que constitui o papel do sujeito poético sobre a linguagem, inclusive, como modo de constituição da própria identidade ou singularidade de tal sujeito. Nesse sentido, é importante frisar que, em ambos os poetas, ao mesmo tempo em que se abandona a correlação métrica entre poesia e música, procura-se tirar o máximo proveito da analogia rítmica e também do ponto de vista da imaginação (à Baudelaire) que se pode conceber entre essas duas atividades artísticas.

3 Quem tinha assim a morte na sua voz e na vida

Cabe ressaltar, ainda, o fato de ambos os poetas, a despeito de enfatizarem os aspectos composicionais da poesia e da música, empreenderem, cada um a seu modo, uma reflexão acerca da relação entre a música (ou poesia) e a condição humana. No poema "Ouvindo o Quarteto Op. 131, de Beethoven", Jorge de Sena restabelece o vínculo entre música e palavra e, por conseguinte, entre música e vida, a partir da ideia de que a consciência, em seu estágio "não humano", ou seja, como inconsciência – pode-se supor – , teria um caráter apenas melódico, e não verbal: "Não é de angústia este rasgar melódico / da consciência antes de criar-se humano?" Contudo, essa melodia pode dotar-se de

sentimentos humanos, como a referida "angústia" e a "tristeza": "Não há então tristeza alguma nesta / vida transformada em puro som, / em homogénea outra realidade?"

Trata-se, para Sena, no referido poema, de questionar a abstração "irresponsável" da música, arte que ele estabelece como "raiz profunda" – ou inconsciente, eu diria – da poesia:

> Como pode uma coisa que sentimos tão medonha,
> tão visionariamente séria e pensativa,
> ser irresponsável?
> […]
>
> De que, portanto, vem este triunfo
> que se precipita, contraditório, nas arcadas
> dos instrumentos conversando essências?
> É simples convenção? É artifício?
> Silêncio irresponsável?
>
> Se há mistério na grandeza ignota,
> e se há grandeza em se criar mistério,
> esta música existe para perguntá-lo.
> E porque se interroga e não a nós,
> ela se justifica e justifica
> o próprio interrogar com que se afirma
> não quintessência ela, mas raiz profunda
> daquilo que será provável ou possível
> como consciência, quando houver palavras,
> ou quando puramente inúteis forem.
> (SENA, 1978, p. 189-190)

Assim, a música de Beethoven revela, em última instância, que a força da poesia está justamente em sua precariedade, ou seja, na oscilação entre o jogo de significantes e os significados existenciais de que se carregam as palavras, o que é reforçado pela estrutura interrogativa do poema.

Além disso, essa história particular da *Arte de música* composta por Sena mostra, no penúltimo poema disposto na coletânea, intitulado "A Piaf", como referência à cantora francesa Edith Piaf, que, no caso

da canção popular, é a voz, em toda a sua corporeidade, ou seja, como condição biológica da artista, que marca a sua passagem pelo mundo:

> Esta voz que sabia fazer-se canalha e rouca,
> ou docemente lírica e sentimental,
> ou tumultuosamente gritada para as fúrias santas do "Ça ira",
> ou apenas recitar meditativa, entoada, dos sonhos perdidos,
> dos amores de uma noite que deixam uma memória gloriosa,
> e dos que só deixam, anos seguidos, amargura e um vazio ao lado
> nas noites desesperadas da carne saudosa que se não conforma
> de não ter tido plenamente a carne que a traiu,
> esta voz persiste graciosa e sinistra, depois da morte,
> como exactamente a vida que os outros continuam vivendo
> ante os olhos que se fazem garganta e palavras
> para dizerem não do que sempre viram mas do que adivinham
> nesta sombra que se estende luminosa por dentro
> das multidões solitárias que teimam em resistir
> como melodias valsando suburbanas
> nas vielas do amor
> e do mundo.
>
> Quem tinha assim a morte na sua voz
> e na vida. Quem como ela perdeu
> toda a alegria e toda a esperança
> é que pode cantar com esta ciência
> do desespero de ser-se um ser humano
> entre os humanos que o são tão pouco.
> (SENA, 1978, p. 211-212)

De acordo com Michel Collot (2015, p. 239),

> [o] canto é a inscrição de um ser no mundo inscrito na estrutura e na textura própria da matéria, que é de tal forma organizada que dá existência a organismos capazes não somente de perceber, mas de exprimir sua organização por meio dos órgãos da visão e da voz.

Ao se referir, em seu blogue, a um poema presente em *Depois da música* como resposta a uma canção interpretada pela cantora de jazz norte-americana Billie Holiday, Quintais faz o seguinte comentário:

> É uma canção sobre a barbárie, mas é sobretudo uma canção de luto pelo humano. Esse luto está na voz de Billie Holiday, como nunca esteve na voz de ninguém, nem sequer na voz de Robert Wyatt, que assina uma das mais belas versões. O poema da canção não é sequer exemplar. Algumas das imagens parecem-me mesmo óbvias, demasiado óbvias (senão mesmo forçadas ou artificiosas) para dizer o que a voz de Billie Holiday diz, como nenhuma voz antes, como nenhuma voz depois. Tentei uma tradução. Desisti. Escrevi depois um poema, como resposta. Há sempre um poema que responde. Tem de haver.

A referência aqui é à canção "Strange fruit", composta em 1936 por Lewis Allan (1903-1986), pseudônimo de Abel Meeropol, na qual se denunciam os linchamentos raciais de negros por enforcamento no Sul dos Estados Unidos. A imagem das vítimas penduradas nos galhos das árvores, sob a metáfora do "fruto estranho", é uma das mais fortes já escritas e, juntamente com a interpretação de Billie Holiday, que em 1939 passou a cantar essa composição, nascida inicialmente como poema, garantiu à obra de Allan, um ativista político de esquerda, professor da Universidade de Nova Iorque, o posto de "primeiro protesto relevante em letra e música, o primeiro clamor não emudecido contra o racismo", segundo o crítico musical Leonard Feather (*apud* LAGO, 2015, p. 47). Eis a letra da canção, com sua versão em português na sequência:

> **Strange fruit**
>
> Southern trees bear strange fruit,
> Blood on the leaves and blood at the root,
> Black bodies swinging in the southern breeze,
> Strange fruit hanging from the poplar trees.
>
> Pastoral scene of the gallant South,
> The bulging eyes and the twisted mouth,
> Scent of magnolias, sweet and fresh,
> Then the sudden smell of burning flesh.
>
> Here is fruit for the crows to pluck,
> For the rain to gather, for the wind to suck,
> For the sun to rot, for the trees to drop,
> Here is a strange and bitter crop.
> (MARGOLICK, 2012)

Fruta estranha[1]

Árvores do Sul dão fruta estranha;
Folha ou raiz, em sangue se banha;
Corpo de negro balançando, lento;
Fruta pendendo de um galho ao vento.

Cena pastoril do Sul celebrado;
A boca torta e o olho inchado;
Cheiro de magnólia chega e passa;
De repente o odor de carne em brasa.

Eis uma fruta pra que o vento sugue,
Pra que um corvo puxe, pra que a chuva enrugue,
Pra que o Sol resseque, pra que o chão degluta,
Eis uma estranha e amarga fruta.
(MARGOLICK, 2012)

Agora, vejamos a réplica (no sentido de resposta, e não de cópia) escrita por Quintais:

Here is a strange and bitter crop

Estranho fruto é a morte
suportando-se, frágil,

por linha vegetal imperfeita,
na pesada árvore

que não vemos,
que não veremos,

que não queremos ver,
nunca, nunca.
(QUINTAIS, 2013, p. 48)

No poema de Quintais, a remissão indireta ao fato mencionado na canção americana abre a possibilidade de leitura metapoética, a qual pode se verificar por meio do símbolo da árvore, que, na obra deste

[1] Versão do compositor brasileiro Carlos Rennó.

poeta, participa de um projeto de subversão da tópica ocidental, como se pode notar em outro texto da mesma coletânea:

> O tema é a destruição da árvore
> esquemática, gráfica.
> A que se debruça cúmplice
> sobre o sentido unânime
> da sua biografia.
> (QUINTAIS, 2013, p. 21)

Gesto póstumo, a escritura poética é responsável por um processo abrasivo e também abrasador da tradição poética enquanto árvore genealógica. De todo modo, nesse mesmo gesto, por meio do recurso à biografia, como escritura da vida, a poesia de Quintais, ao estabelecer a música como um de seus subtextos fundamentais, carrega-se de lastro existencial, em função de um recorrente discurso sobre a morte ou finitude – morte dos músicos/artistas, do poeta e, em última instância e simbolicamente falando, da música e da poesia.

Sublinhe-se, ainda, no depoimento de Quintais, publicado em sua página pessoal na internet, o aspecto de intraduzibilidade da canção, em razão da diferença material entre o poema, como mancha gráfica, e a voz de um sujeito específico. A voz é o traço irreproduzível do sujeito porque é o registro de sua existência única neste mundo, de sua passagem pela terra. Nesse sentido, cabe lembrar, ainda com Collot (2015, p. 239-240), que

> […] o homem não é o único ser vivo capaz de cantar. O canto dos pássaros tem sempre fascinado os poetas, que, muitas vezes, o tomam como modelo [...]. Sabemos que ele está ligado aos ritmos do dia e das estações, assim como ao movimento dos astros e à definição de um território. É um comportamento indissociavelmente vital e estético. […] É por seu canto, e por um dispositivo análogo a uma *mise-en-scène* ou a uma *mise-en-page* que o pássaro traça em torno de si o perímetro no seio do qual ele desdobra suas faculdades expressivas, esse "poder de cantar fora de si" que ele partilha com o poeta lírico. O canto permite a este último criar um espaço transicional entre si e o mundo.

Ao poeta, com efeito, cabe tanto "o ofício de sorrir o fluxo encantado das imagens", como diria Herberto Helder (2016, p. 72), em "As musas cegas", quanto a condição de ouvir os "frutos da música" e, diante da beleza que deve então morrer, escolher, "dentro da alegria", ruína, terra, som, melancolia, como diria ainda outro lírico português: Gastão Cruz (2005, p. 28). A meu ver, é nesse contexto que, de certa forma, podemos situar a questão da música e do canto em Jorge de Sena e Luís Quintais, ou seja, a partir da condição terrestre de uma poesia que se anuncia, a um só tempo, como sopro de vida e como estar humano no mundo.

Referências

BALAKIAN, A. *O simbolismo.* Trad. José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COLLOT, M. O canto do mundo. Trad. Goiandira Camargo et. al. *Signótica*, Goiânia, v. 27, n. 1, p. 219-244, 2015. DOI: https://doi.org/10.5216/sig.v27i1.36715. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/36715 Acesso em: 30/09/2019.

CRUZ, G. [Não penses nas canções da primavera que] *In*: _____. *Poemas de Gastão Cruz ditos por Luís Miguel Cintra.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2005. p. 28.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo.* Uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HELDER, H. As musas cegas. *In*: _____. *Poemas completos.* Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016. p. 68-89.

LAGO, S. *Universos do jazz.* São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2015. v. II

MARGOLICK, D. *Strange Fruit.* Billie Holiday e a biografia de uma canção. Trad. José Rubens Siqueira, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 2009.

QUINTAIS, L. *Duelo.* Lisboa: Cotovia, 2004.

QUINTAIS, L. *Depois da música.* Lisboa: Tinta-da-China, 2013.

SALLES, L. A voz de Deus e o som do poema: poesia e música de Jorge de Sena. *Metamorfoses* – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, Rio de Janeiro, v. 9, p. 259-271, 2008. doi: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2008.v9n1a21781. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/21771 Acesso em: 30/09/2019.

SENA, J. Arte de música. *In*: _____. *Poesia II*. Lisboa: Moraes Editores, 1978. p. 169-213.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 193-210.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 81-97, 2019

A noite das mulheres cantoras e ressonâncias coloniais

The Night of the Singing Women and Colonial Resonances

Adilson Fernando Franzin
Université Paris-Sorbonne
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
adilsonfranzin@usp.br

Resumo: Com a publicação do romance intitulado *A noite das mulheres cantoras*, em 2011, Lídia Jorge lança-se a perscrutar o efêmero cenário da música *pop* numa trama envolvente, a qual não somente aponta para importantes aspectos da vida cultural portuguesa, mas também demonstra certa ousadia autoral em transformar em matéria literária os meandros do espetáculo midiático e suas contradições. Pelas palavras da escritora, "na história de um bando conta-se sempre a história de um povo", logo, o quinteto vocal entregar-se-á de modo fáustico não a uma grande causa, mas à busca desmesurada pelo estrelato, diante do qual parece não importar valores éticos, estéticos e ideológicos a expor, pois, seus corpos a uma inevitável violência não apenas simbólica. Se as aptidões artísticas unem as personagens nesse peculiar microcosmo que certamente privilegia o universo feminino, o fato de pertencerem a famílias de retornados amplia a mensagem que subjaz à narrativa: a derrocada do império português em África e a retomada da democracia. Portanto, antigos fados ou os célebres versos de "Uma casa portuguesa" ficarão para trás ante o ritmo frenético dos novos tempos. Ora, é Portugal mais perto do chamado mundo globalizado e a distanciar-se da longa noite salazarista. Enfim, este pequeno estudo terá como aporte teórico, entre outros, as reflexões de Eduardo Lourenço, Roland Barthes e Guy Debord e servirão para o cotejo do referido romance, cuja crítica parece apresentar lacunas, não obstante a vigorosa letra de uma das mais consagradas escritoras da literatura portuguesa.

Palavras-chave: Lídia Jorge; literatura portuguesa; romance português contemporâneo; literatura de autoria feminina; sociedade do espetáculo.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.81-97

Abstract: With the publication of the novel entitled *The night of the singing women*, in 2011, Lídia Jorge looks closely at the ephemeral scene of the pop music in an engaging plot, which not only points to important aspects of Portuguese cultural life, but it also demonstrates a certain authorial boldness in turning into literary matters the intricacies of the media spectacle and its contradictions. In the words of the writer, "in the history of a band one always tells the story of a people", so to achieve fame, the vocal quintet will not care about ethical, aesthetic and ideological values that will expose their bodies to unavoidable violence that is not just symbolic. If artistic skills unite the characters in this peculiar microcosm, which certainly favors the female universe, the condition of belonging to returnee families expands the message that underlies the narrative: the collapse of the Portuguese empire in Africa and the resumption of democracy. So old fados or the famous verses of "A Portuguese Home" will be left behind in the frenetic pace of the new times. Now Portugal is closer to the so-called globalized world and moving away from the long Salazar night. Finally, this small study will have as theoretical support, among others, the reflections of Eduardo Lourenço, Roland Barthes and Guy Debord will serve for the analysis of this novel, whose criticism seems to have gaps, despite the vigorous writing of one of the most famous writers of Portuguese literature.

Keywords: Lídia Jorge; Portuguese literature; contemporary Portuguese novel; female authored literature; society of the spectacle.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 7 de novembro de 2019.

Considerações iniciais

Às vésperas de completar quatro décadas de uma trajetória literária intensa e profícua, Lídia Jorge é indubitavelmente um dos nomes de destaque na seara da literatura contemporânea portuguesa. Tal notoriedade se deve à sua letra que se firmou por representar não apenas um multifacetado panorama da vida social e política de Portugal – sobretudo por implicar o período subsequente à Revolução dos Cravos ocorrida em 1974 – mas também pela preocupação que a escritora algarvia sempre teve em cultivar em suas tramas a experiência feminina frente à História, na qual as mulheres não raro são obliteradas. Portanto,

tais aspectos são imprescindíveis para a compreensão do conjunto da obra de Lídia Jorge e não somente do romance *A noite das mulheres cantoras*, à medida em que alçam sua escrita ao patamar de escritores importantíssimos como José Saramago, António Lobo Antunes, Teolinda Gersão e Almeida Faria, cujo contributo na construção de um cariz anti-épico para os seculares feitos lusitanos perquire frontalmente o discurso histórico oficial através da palavra literária.

Ao analisarmos a vasta obra de Lídia Jorge numa possível implicação interartes, decerto que o primeiro título a se destacar será *A costa dos murmúrios*, romance publicado em 1988, sendo um dos mais contundentes textos sobre a guerra colonial, adaptado ao cinema por Margarida Cardoso, em 2004, o qual rendeu à diretora e ao elenco quatro indicações ao Globo de Ouro português, dentre as quais o prêmio de melhor atriz a Beatriz Batarda, pela interpretação da personagem romanesca Evita. Longe de entreveros que, por vezes, gravitam em torno do *savoir-faire* de linguagens distintas e as opções dos realizadores por uma cena em detrimento de outra, ambos, romance e filme, foram bem recebidos pelo público e pela crítica. Nessa mesma esteira, em 2008, algo parecido sucedeu a José Saramago com seu romance intitulado *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995, lançado aos amantes da sétima arte sob os cuidados fílmicos de Fernando Meirelles a abrir o Festival de Cannes daquele ano.

É de se ressaltar que tais romances, bem como suas respectivas adaptações para o cinema, são objeto de constante apreciação e do interesse por parte de profissionais de diversas áreas do conhecimento muito em razão de suas evidentes qualidades, não restringindo-se apenas à esfera literária ou cinéfila, o que, sem dúvida, potencializa internacionalmente a literatura portuguesa. Todavia, a narrativa de *A noite das mulh*eres *cantoras* parece se constituir como um verdadeiro roteiro cinematográfico, embora ainda não tenha sido adaptada para as telas, tampouco o romance, ao que parece, teve a merecida atenção da crítica. Consequentemente, uma explicação plausível para esta carência talvez se justifique pela escolha da matéria ficcional a ser abordada por Lídia Jorge: os bastidores de um universo a um só tempo efêmero, sexista e mefistofélico, o qual é seguido resignadamente pelas mulheres cantoras como incontornável gramática para a obtenção da fama.

1 A noite perfeita

Para além do viés telúrico ou citadino dos primeiros títulos da escritora, em *A noite das mulheres cantoras*, embora ainda haja espacialmente a deambulação dos personagens pela Lisboa de fins da década de 1980 – mormente pelos estabelecimentos do bairro Campo Pequeno frequentados por João de Lucena e Solange de Matos em aprazíveis momentos – a diegese conduzirá o leitor a um disputado *mainstream* audiovisual por excelência, que implica em corpos e vozes sincronizados a eletrizantes músicas e danças, no qual o grupo das mulheres cantoras terá que obrigatoriamente causar verdadeiro furor nos telespectadores. Com efeito, haverá no romance infindáveis intrigas, discursos inócuos revestidos ardilosamente por um tom oracular e um desejo irrefreável pelo sucesso, cuja manipulação e fascínio exercido pela figura de Gisela Batista sobre as demais cantoras será determinante para cerceá-las de qualquer experiência para além das ambições intrínsecas ao grupo musical.

Desse modo, apesar de contemplar, em linhas gerais, o modo de vida lisboeta de uma classe social intermediária no alvorecer de uma nova ordem mundial, o tipo de espetáculo do qual trata a narrativa pode ser verificável cotidianamente sem grandes esforços num sem-número de televisores, seja em Portugal, Brasil, Europa, América ou África. Eis ao mesmo tempo o risco e a ousadia que envolve o romance de Lídia Jorge, pois se por um lado o lastro ficcional manejado pela escritora algarvia parte de um paradigma de evento televisivo universalmente conhecido, por outro, esse tipo de conteúdo parece ser assaz popularesco não despertando, pois, tanto interesse da crítica e frustrando o horizonte de espera de alguns leitores.

Contudo, ao longo do romance, podemos perceber um leve e proposital despojamento linguístico de Lídia Jorge em relação a seus títulos anteriores, afinal, em *A noite das mulheres cantoras* somos guiados pelo relato de Solange de Matos, cuja rememoração do passado implica à protagonista retroceder aos seus dezenove anos, altura em que o grupo se formou, ensaiou suas próprias composições, desenvolveu coreografias e gravou, mesmo sob circunstâncias turbulentas, o tão sonhado disco. Dessa forma, a escritora portuguesa tem de fazer uso de uma linguagem performativa (AUSTIN, 1970, p. 42), a fim de capturar através da expressão escrita a simultaneidade de luzes, cores, zooms e

sons tão peculiares à televisão em seus inúmeros shows apelativos e pirotécnicos. No entanto, contrapondo-se à idolatria do mundo midiático, simultaneamente veloz e fugaz, para além da desmesurada busca pelos holofotes, haverá a história de amor comovente entre Solange de Matos e João de Lucena que humanizará o romance e servirá como fio condutor.

Diante disso, o capítulo inicial e norteador de toda a narrativa se dá com o que Lídia Jorge designou como "A noite perfeita". Trata-se de um reencontro entre as mulheres cantoras – as irmãs Nani e Maria Luísa Alcides, Solange de Matos, Gisela Batista – e João de Lucena, antigo coreógrafo do grupo, à exceção da *African Lady*, Madalena Micaia. É interessante verificar nesse trecho que a "perfeição" dessa noite, a princípio, reitera positivamente o título do livro. Outrossim, no fragmento abaixo, além do casal Solange de Matos e João de Lucena a emocionarem a plateia, vemos Gisela Batista como figura central do programa televisivo, isto é, dentre as demais cantoras foi a única a conquistar, inescrupulosamente como veremos mais adiante, o seu espaço na mídia:

> (...) Há cerca de três meses, encontrava-me eu sentada na coxia de um cineteatro, de onde acaba de ser transmitido um longo espetáculo de Verão, quando um homem vestido de branco veio ao meu encontro, voando, de braços abertos – "Lembras-te de mim?" Perguntou. Abraçámo-nos. O seu corpo estava tão leve que dançávamos sem dar por isso, e essa leveza era de tal forma evidente que as câmaras fixaram-nos, pousando o seu grande olho minúsculo sobre as nossas costas, ora as minha, ora as dele, enquanto rodopiávamos. Como tudo se passava simultaneamente, à nossa volta algumas pessoas gritavam – "Vejam, vejam! Olhem como João de Lucena dança com Solange de Matos..." E a acreditar no que diziam, sobre a imagem dos nossos vultos, projectados no ecrã, deslizava uma fina passadeira de letras. O homem leve perguntou de novo – "Lembras-te de mim?" Então Gisela Batista a protagonista da noite, veio até nós e exclamou – "Que maravilha, toda esta gente se vai lembrar de vocês para sempre. Que lindos que são, que lindos! Não parem, por favor. Olhem como sobre vossas cabeças a produção está a fazer cair uma montanha de estrelas..." E retirando-se do centro da história da noite, onde ela e só ela deveria estar, Gisela Batista abriu os braços, com palavras de complacência e admiração – "Meu Deus! Que linda lembrança vamos guardar..." E muitos nos aplaudiam.

> Mas nós rodopiávamos indiferentes aos brilhos projectados sobre as nossas roupas, porque sabíamos que estávamos a celebrar um encontro no interior do império minuto, e havia vinte e um anos que na realidade não nos encontrávamos. (JORGE, 2012, p. 11-12)

Desta cena eternizada por aparatos tecnológicos, destacamos que João de Lucena surge como elemento-surpresa, imprevisível, ou seja, "figura mistério" segundo o léxico utilizado por Lídia Jorge no romance. Tal cena se desdobra ao longo da história e o leitor a utiliza como chave de leitura para orientar sua interpretação a partir das novas revelações que se desenrolam até o desfecho da narrativa, quando, enfim, compreendemos globalmente as estratégias discursivas da escritora portuguesa e a potencialidade de sua escrita. É ainda nesta cena, romântica e apoteótica, que repousa o binômio lembrança-esquecimento que estigmatizará para sempre as cantoras em relação à história que envolve a morte de Madalena Micaia. Dessa forma, as reflexões de Guy Debord nos ajudam a lançar luz sobre o destino das mulheres cantoras, sobretudo, em relação aos desmandos de Gisela Batista:

> O primeiro intuito da dominação espetacular era fazer sumir o conhecimento histórico geral; e, em primeiro lugar, quase todas as informações e todos os comentários razoáveis sobre o passado recente. Uma evidência tão flagrante não precisa ser explicada. O espetáculo organiza com habilidade a ignorância do que acontece e, logo a seguir, o esquecimento do que, apesar de tudo, conseguiu ser esquecido. O mais importante é o mais oculto. (...) De fato, é cômodo para quem comanda os negócios e sabe manter-se nessa posição. O fim da história é um agradável repouso para todo poder presente. É a garantia do sucesso absoluto de todos os seus empreendimentos, ou, ao menos, do rumor do sucesso. (1997, p. 177)

Todavia, se Gisela Batista pode ser considerada como uma grande manipuladora na história do grupo e das demais artistas, fazendo com que se dediquem exclusiva e exaustivamente ao projeto de gravação de discos e à promessa de shows em importantes salas de apresentações, isso se deve muito à sua forte personalidade, pragmatismo, perseverança e carisma. Além disso, é a partir da maneira pela qual ela gerencia tudo ao seu entorno que a questão monetária é suprida para a realização de suas vontades rumo ao sucesso, pois a *maestrina*, como é chamada, sempre consegue obter do Senhor Simon, seu padrasto, o dinheiro necessário para

otimizar as performances das mulheres cantoras, seja com equipamentos, com técnicos ou profissionais da área.

Por conseguinte, se a narrativa é alinhavada pela perspectiva feminina através do olhar de Solange de Matos, não podemos nos esquecer que os personagens masculinos detêm certo poder perante o grupo, uma vez que são eles que aprovam ou não as letras, as músicas, as coreografias e os figurinos das mulheres cantoras. Em suma, juntamente com o João de Lucena capitaneando as coreografias, o estafe é formado pelo empresário Saldanha, pelo Julião como diretor artístico e pelo Capilé como maestro, cujas opiniões ditam ao grupo o que precisa ser melhorado ou substituído para o êxito midiático.

2 O anoitecer do espetáculo

Para além da "noite perfeita" em que o grupo das mulheres cantoras fora ovacionado pela plateia, quando a narradora menciona as seguintes palavras: "retirando-se do centro da história da noite, onde ela e só ela deveria estar", a referir-se a Gisela Batista, podemos compreender que o discurso de Solange de Matos surge carregado de ambiguidades, pois a noite igualmente simboliza o tempo de gestação, sendo abundante de todas as virtualidades de existência. No entanto, simbolicamente, entrar na noite é ir de encontro ao desconhecido, onde porventura poderá haver monstros e pesadelos. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 788)

De fato, a contrariar todas as expectativas do grupo, acontecimento que inevitavelmente trai a confiança da *maestrina* e das demais cantoras, Madalena Micaia fica grávida e a data para um possível parto normal coincide, terrivelmente, com o show de estreia do grupo, pelo que Gisela Batista, não vendo outra solução, força a *African Lady* a ter um parto induzido oferecendo-lhe muito dinheiro e o contato médico para a realização da operação. Após dar à luz um menino, a santomense aparece na Casa Paralelo, exclusivo local de ensaio das mulheres cantoras, agindo supostamente dentro do combinado. Porém, a africana mentiu a respeito do parto que tivera, bem como da data em que seu filho nasceu. Na verdade, havia se passado apenas três dias e não dez como relatou a Gisela Batista, a qual chegou a lhe dar ordens para que parasse de comer nos intervalos dos ensaios, tendo em vista a proximidade do show de estreia. Por conseguinte, Solange foi a primeira a reparar que na casa de banho algo insólito estava a acontecer com Madalena Micaia:

> (...) Eu tive uma percepção muito lenta de que se tratava de alguma coisa que não deveria ali estar, mas não conseguia perceber o que via, parecia uma mancha de Rorschach que o acaso estivesse a mostrar-me para eu decifrar o sentido. Quando chamei por Maria Luísa Alcides, ela confessou que estava a ver o mesmo que eu. Ficámos ali, as três, a Nani, a Maria Luísa e eu, deitadas no chão a olharmos, intrigadas, até que uma de nós levantou, foi até lá e não voltou. Então aproximámo-nos em conjunto, e era verdade – Sobre o banco do vestiário, o velho canapé de palha, Madalena Micaia estava deitada, com um dos braços debaixo da cabeça, o outro tombado ao lado, e do seu corpo pingavam aqueles líquidos. A Micaia estava quente e se lhe tocássemos o seu corpo movia-se. Tentámos acordá-la, chamá-la a si, antes de irmos ter com Gisela, mas a nossa patroa aproximou-se sem ruído – "O que se passa aqui?" – perguntou, debruçando-se para a Micaia.
> Na verdade não se passava nada. Nem a mais leve aragem conseguíamos que passasse através da sua boca. Era simplesmente horrível e inacreditável. (JORGE, 2012, p. 221-222)

Na verdade, desde o início do romance fica evidente que Gisela Batista é quem não poupará esforços para atingir sua meta, mas que sua limitação vocal fá-la procurar outras vozes para poder, assim, levar a adiante seu projeto rumo ao estrelato: "Tem tudo para ser uma grande cantora. Só não tem voz. A sua voz, quando canta, transforma-se numa fita de água esgarçada que precisa de ser duplicada por dois para ganhar espessura". (JORGE, 2012, p. 146). Logo, podemos perceber que se trata de "música para ver", como o próprio diretor artístico Julião reiterou algumas vezes, o que hodiernamente podemos observar em diversos programas de televisão com gravações arranjadas previamente, performances nas quais a mensagem do texto cantado é irrelevante, assim como a própria música, sobressaindo-se invariavelmente o movimento dos corpos, o ritmo, o gesto e uma beleza padronizada que a partir de então passa a ser referência. Em vista disso, com a autoridade de sempre, Gisela Batista se encarregará de obter um enorme espelho, o qual será fixado ao longo da parede lateral interna da Casa Paralelo para a vigilância constante dos corpos, igualmente será posta, no canto dessa sala de ensaio, uma balança para aferir o peso das mulheres cantoras, objetos que fatalmente passarão a controlar suas vidas.

A noite das mulheres cantoras é o décimo romance escrito por Lídia Jorge e há nele indubitavelmente uma busca pela reconstrução

de uma identidade nacional esfacelada pelo salazarismo, a qual tenta procurar no espelho a sua própria imagem perdida nos novos tempos que se anunciam. Basta-nos lembrar que Portugal integrou a Comunidade Europeia apenas em 1986 e a narrativa da escritora portuguesa principia no ano de 1987. Desse modo, temos como ponto de partida o encontro de Solange de Matos com as irmãs Alcides nos bancos da Universidade Nova de Lisboa e é justamente este segmento que desejará ascender socialmente como acontece em outros lugares do mundo, sendo que o exemplo mais flagrante está atrelado à música *pop* dos Estados Unidos que chega via rádio e TV, o que justifica, no romance, a presença majoritária de nomes de importância internacional no cenário musical estadunidense como Billie Holiday, Donna Summer, Mahalia Jackson. Ora, o deus a ser cultuado não mais será o deus católico da velha tríade "Deus, pátria e família", mas sim o espetacular deus-ecrã. A pátria ver-se-á novamente mirando-se num modelo exógeno e o narcisismo como estratégia esvaziada de fazer grassar o individualismo suplantará a célula familiar. Enfim, podemos entender a narrativa de Lídia Jorge como uma manifestação simbólica e alegórica de um Portugal em plena transformação.

Destarte, o pensamento de Eduardo Lourenço, um dos mais célebres pensadores portugueses da contemporaneidade, ajuda-nos a compreender o que parece subjazer ao universo romanesco de *A noite das mulheres cantoras*:

> Alguma coisa se modificou depois do 25 de Abril, mas, atentando bem, a essência da nossa antiga mitologia cultural continua intacta. A nova liberdade superficial do mero discurso político e ideológico vela-nos o mais importante, a vigência imperturbável do *silêncio* da não-fala cultural sobre aquelas realidades-tabus que estruturavam a opacidade do Antigo Regime. Há uma nova arrumação dessas opacidades, uma aparente liberdade ou disponibilidade em relação a elas, mas sem eficácia nem poder de repensamento como o exigiria a dinâmica da ruptura se ela fosse o que poderia ter sido e não foi. Nem a opacidade-Igreja, nem a Opacidade-PC, nem a opacidade-Forças Armadas, nem, a bem dizer, a pseudotransparência democrática oficial criada pelo 25 de Abril, foram deslocadas de seus espaços míticos para a luz de uma consideração frontal não necessariamente iconoclasta, do seu estatuto, da sua função, do seu projecto no seio de uma sociedade que se diz democrática e livre. Terminou sem dúvida o silêncio maiúsculo da nossa antiga cultura, mas para dar lugar a

> um *pluralismo*[1] de silêncios de algum modo tão perniciosos como o anterior. Escusado será dizer que o silêncio relativo às últimas peripécias da nossa aventura imperial e do seu fim resume e coroa todos os outros. Nesse campo é o vazio integral, a sufocação íntima por ausência. (2014, p. 265-266)

Portanto, é por tais conjecturas que podemos discernir a *causa mortis* de Madalena Micaia, subjugada pelas ordens de Gisela Batista, sendo entre as demais mulheres a personagem cuja vida mostrou-se mais precarizada: garçonete-cantora de um restaurante ordinário, provedora financeira de uma numerosa família de origem africana, além de ter sua gestação e maternidade experienciada sem saber ao certo quem era o pai de seu filho. À guisa de comparação, embora sejam descendentes de retornados, Gisela Batista é a enteada de um rico empresário. As irmãs Alcides, antigas cantoras-líricas, tiveram a sorte de chegarem a Portugal com diamantes escondidos em pães, ultraje operado secretamente pela empregada da família em África, o qual serviu para mantê-las em boas condições sociais em Lisboa. Por sua vez, Solange de Matos é filha de agropecuários com posses em áreas rurais. Além disso, as três últimas são pertencentes também ao ambiente universitário. Em suma, entre os elementos do quinteto, apenas o talento e a voz de Madalena Micaia a posicionava no mesmo patamar das mulheres cantoras.

Entretanto, não é apenas a morte de Madalena Micaia que nos faz ouvir as ressonâncias da época colonial, mas principalmente o destino ignorado de seu corpo literalmente objetificado, o qual reacende emblematicamente a relação entre colonizador e colonizado da época salazarista, isto é, da autoridade lusitana incidindo violentamente sobre os corpos africanos, pois a *African Lady* simplesmente não pôde ter um funeral digno, tampouco seus familiares ficaram sabendo de seu falecimento. Com efeito, no excerto abaixo, o silêncio de que nos falava Eduardo Lourenço certamente pode se perfilar com uma muito bem calculada atitude de omissão e o ardil de uma despretensiosa troca de mobiliário, como narra traumaticamente a puxar os fios da memória a personagem de Solange de Matos:

---

[1] Os itálicos são do próprio escritor.

> Omitir, tal como aconteceria vinte e um anos mais tarde, ao longo da Noite Perfeita. Omitir até a realidade se transformar numa superfície lisa, parecida com uma folha em branco.
> [...] É preciso esquecer a noite inesquecível. Nós duas dentro da garagem, aliás, nós três, pois Madalena Micaia continuava atrás do reposteiro. O advogado e o Senhor Simon iam e vinham, tinham de trabalhar durante a noite naquele assunto. [...] Pois como não? Como é que no dia seguinte poderia estar tudo pronto? Percebia-se que era necessário esperar pelo horário normal de trabalho. Assim foi. Oito horas da manhã. Uma carrinha de transporte chegou, só trazia um condutor e um ajudante. Ambos tinham rostos absolutamente normais. Primeiro carregaram as cadeiras, com uma grande azáfama, depois carregaram os caloríferos e uns bancos. A seguir, tentaram levar o reposteiro vermelho, contendo lá dentro Madalena Micaia. Mas o pano era frágil, não envolvia o objecto como se pretendia, as formas do objecto ficavam à vista. Foi necessário colocar esse volume dentro da carpete, enrolar a carpete, fazer o transbordo, cautelosamente, para o interior da carrinha da *Simon & Associados*. Ao sair pela porta, a carpete enrolada com o objecto lá dentro, parecia uma jiboia que tivesse ficado empansada com a sua presa. [...] Tal como a Noite Perfeita. Tudo deve terminar rápido, sem consequências. Ainda que na minha memória sobre o que se passou há vinte e um anos, eles girem num círculo infindável. (JORGE, 2012, p. 226)

Como podemos constatar, o silêncio em torno do "desaparecimento" de Madalena Micaia ecoa as sevícias da longa noite salazarista, nas quais os indígenas – como os portugueses designavam os negros de além-mar – eram tratados de modo brutal nas cinco "províncias ultramarinas" de África, coisificados ou bestializados para as vantagens e o bem-estar dos colonos, isto é, com a inescrupulosidade própria das práticas coloniais, as quais atravessaram os séculos a estimular o imaginário português e a ilusão imperialista. Dessa forma, Gisela Batista, ao ouvir o *playback* de uma música gravada magistralmente por Madalena Micaia, sob a resplandescência e alvoroço da fatídica "noite perfeita" ocorrida no cineteatro, ela, sagazmente, investe no avesso da verdade: "diz que a dona daquela bela voz jazzística vivia agora nos arredores de uma cidadezinha em África (...) e só por essa razão ela não se encontrava naquele palco." (JORGE, 2012, p. 21) Isto posto, Lídia Jorge em *A noite das mulheres cantoras* se esforça para "examinar o ser humano em ação, pondo-lhe

à mostra a intimidade não raro oculta pelo hábito ou pelas convenções sociais" (MOISÉS, 2008, p. 534), pois a personalidade ignóbil e obscura de Gisela Batista aflora à medida em que a trama avança, ou seja, a líder do grupo das mulheres cantoras vai paulatinamente perdendo o brilho.

3 A casinha em Nova Iorque

Há muito vivemos uma guerra mundial de conteúdos que durante algum tempo parecia ser algo que se movia sub-repticiamente. O enredo do romance de Lídia Jorge, enquadrado em dois momentos distintos, precisamente em 1987 e 2009 – altura da exibição da "noite perfeita" – sem dúvida parece fazer parte de tal fenômeno. É de se notar que após a Guerra Fria passou a existir globalmente uma batalha que se desenrolou através das mídias para o controle de informação, seja na televisão para a dominação de formatos audiovisuais, séries e *talk-shows*, seja no cerne de uma cultura levemente mais sofisticada, ávida em obter novos mercados através do cinema, da música e do livro.

Na verdade, o que está em jogo é o posicionamento entre poderosos países, os quais concentram a maior parte das trocas comerciais ao redor do mundo. Consequentemente, existe o desejo entre esses países dominantes e outros emergentes em assegurarem o controle de imagens e dos "sonhos" de habitantes de inúmeros países dominados, os quais produzem pouco ou quase nada no que se refere à produção de bens e serviços do âmbito cultural. Diante disso, podemos observar uma série de embates regionais numa tentativa de aumentar a influência cultural e informacional nas diversas partes do mundo. Nessa esteira, num fluxo ininterrupto, os Estados Unidos detêm cerca de 50% das exportações mundiais em relação a esse tipo de conteúdo, o que faz uma cidade como Nova Iorque não ser algo tão insólito como tema de uma das músicas letradas pela narradora Solange de Matos no enredo de *A noite das mulheres cantoras*.

Ao entendermos o modo de operar dos Estados Unidos, no que tange à questão midiática, podemos perceber um estratagema bastante eficaz, uma vez que os peritos de várias áreas culturais criaram os Grammy para a música, assim como os Oscars para o cinema, os Tony para os espetáculos da Broadway e ainda os Emmy para a televisão, o que indubitavelmente atesta a importância das seleções e dos *hit-parades* no país. Tais sessões solenes ou noites de gala, conhecidas por todos,

parecem ter alguma semelhança com a "noite perfeita" descrita por Lídia Jorge, tendo um caráter festivo, mas, sobretudo, eletivo e tornam-se para a indústria do entretenimento, ao mesmo tempo, um grande momento coletivo de comunhão profissional, ao passo que também funcionam como uma ferramenta extremamente poderosa de promoção internacional dos artistas estadunidenses. Em suma, é uma espécie de selo de qualidade a chancelar artistas *mainstream* (MARTEL, 2011, p. 164).

Em algumas passagens do romance fica evidente que para além do mito da "vocação atlântica" de outrora, o Portugal contemporâneo, ao invés de olhar para si, mira-se culturalmente nos Estados Unidos negando a própria identidade por julgá-la retrógrada. À guisa de exemplo, sempre a chegar nos ensaios com um carro conduzido pelo amigo José Alexandre e acompanhado por Foggy, uma amiga artista estrangeira, o coreógrafo João de Lucena sempre foi muito respeitado em seu *métier* e isso se deve ao fato de ter frequentado a *Juilliard School*, famosa escola de música e artes cênicas de Nova Iorque, o que já bastava para o pensamento lisboeta provinciano das gentes comezinhas o colocar num pedestal. Em certa ocasião, saindo de um restaurante com Solange de Matos, dirigiram-lhe as seguintes palavras: "Fazes bem, os portugueses são assim, aproximamo-nos do Século Vinte e Um e ainda nem sabemos movimentar uma cadeira no palco. Fazes muito bem em dar o teu contributo. Que cauda, mas que cauda esta, onde vivemos..." (JORGE, 2012, p. 189)

Diante de tais constatações, Nova Iorque parece surgir no enredo como um verdadeiro Eldorado a contribuir num jogo intertextual, o qual aumenta a espessura do repositório cultural presente em *A noite das mulheres cantoras* ao convocar astutamente a música de Artur Fonseca composta em 1953, eternizada pela voz inconfundível de Amália Rodrigues, cuja letra é da autoria de Reinaldo Ferreira e Vasco Matos Sequeira, o célebre fado intitulado "Uma casa portuguesa". Por conseguinte, no romance, Solange de Matos relata como surgiu a letra que de certa forma se constitui como uma espécie de paródia da referida canção:

> Foi naquela noite chuvosa, diante do José Alexandre e da Foggy, que eu escrevi *Uma casinha em Nova Iorque*, a cançoneta que viria a substituir o tema *Esta noite, deleite*. João de Lucena mostrava fotografias pedestres das suas deambulações por Manhattan, e fazendo bravata com a perspectiva *a voo de pássaro*, ia mostrando como aquelas avenidas, vistas a voo de gente, até se pareciam com as de toda a parte, mas nas fotografias tiradas lá de cima, podia ver-

> se como tudo era diferente, inigualável. Ah! Vistos a voo de águia, como os *buildings* eram altos, inexpugnáveis, muralhas de renda, inconfundíveis. Renda de cimento e aço inatacável, indestrutível. A cara inviolável do poder das sociedades modernas encontrava-se lá. Só que eu pensava nas viagens que iríamos fazer entre cá e lá, e imaginava uma casinha portuguesa em Nova Iorque para criar uma atmosfera de ironia. Alto contraste. A casinha portuguesa de que tanto troçávamos, a do fado da boa gente, da andorinha de porcelana e do pão duro sobre a mesa, colocada lá. Lá, do outro lado. (JORGE, 2012, p. 194)

No entanto, se a fictícia canção "Uma casinha em Nova Iorque" foi concebida numa chuvosa noite lisboeta como pudemos conferir, revelações mais recentes sobre a gênese de "Uma casa portuguesa" trazem um episódio um tanto quanto picaresco surgido em pleno período colonial:

> A informação veio de um contemporâneo, Rui Novais Leite Monteiro, também ele a viver à época na antiga colónia portuguesa e conhecedor da história. Ele veio contá-la, na altura, ao jornal, e as palavras seguintes tentam reproduzi-la. Certo dia, na década de 40 do século XX, dois homens sentaram-se numa sala do Hotel Girassol, na antiga Lourenço Marques, hoje Maputo, hotel que ainda existe no mesmo local e com a mesma fachada, agora com o nome de Girassol Bahia Hotel. Ora os dois homens eram Reinaldo Ferreira (1922-1959, poeta, filho do célebre Repórter X) e Vasco Matos Sequeira (1903-1973, filho do autor teatral Gustavo Matos Sequeira), que na altura se entretinham a fazer versos… pornográficos. Talvez porque achasse a coisa imprópria para o lugar, o maestro Artur Fonseca, ali presente, recordou aos dois divertidos amigos que estavam numa casa portuguesa, aviso que trazia um "respeitinho" implícito. Reinaldo não se conteve e disse: "Ora aí está um bom título para uma canção!" Ao que o maestro terá retrucado: "Com certeza!" E assim, na vulgar modorra de um hotel português plantado em África, nasceu a *Casa*. E seria o maestro Artur Fonseca, que na verdade foi involuntariamente o autor do mote (e do refrão), o autor da música. (PACHECO, 2017)

Para além do caráter anedótico que envolve a feitura de "Uma casa portuguesa", é fato que na década de 1950, altura em que Salazar operava o embuste linguístico na substituição de "colônia" por "província ultramarina" diante das autoridades da ONU, a estender o período

colonial, a mensagem dessa canção certamente reforçou o espírito conformista português face à pobreza que vigorou durante todo o Estado Novo. Daí que a letrista-cantora Solange de Matos refuta veementemente os obsoletos versos como "No conforto pobrezinho do meu lar", "Uma existência singela" ou "Alegria da pobreza", ressignificando, pois os tempos modernos com versos como: " *Não tem quem quer, tem quem pode / Uma casinha portuguesa em Nova Iorque / Aquela casa com que tu / Sonhaste um dia / Cheia de rosas, café e maresia/ Existe / Existe / Levaste para lá a casa portuguesa / E colocaste-a a meio da avenida / Onde tu vives, dormes / Fazes artes, ressuscitas, morres / Todos os dias / Ai quem me dera ter / Essa casinha americana / Na lusa terra portuguesa / E o meu café ferver na tua mesa.* (JORGE, 2012, p. 195) Enfim, a letra de aparente simplicidade ambiciona a um só tempo um país próspero, profano, cosmopolita e artisticamente articulado como os Estados Unidos, tudo o que Portugal não conseguiu ser até o ocaso do século XX.

Considerações finais

Se no contexto da produção colonial o sujeito subalterno não teve história e não pôde falar, como podemos justificar, em pleno período democrático português, a história cruelmente interrompida de Madalena Micaia? Ora, "na história de um bando conta-se sempre a história de um povo." (JORGE, 2012, p. 9). Dessa forma, a oportuna indagação de Gayatri Spivak – Pode o subalterno falar? – título de seu ensaio mais conhecido, poderá auxiliar-nos na formulação de outra pergunta: Pode a subalterna cantar? Na verdade, Madalena Micaia era a voz mais bela e poderosa do grupo a deslizar sem arrepios em qualquer canção. Inclassificável, o encanto de sua voz, infelizmente, não ressoava sua voz social. No entanto, com Barthes podemos compreender a razão pela qual ela se juntou às mulheres cantoras:

> La voix humaine est en effet le lieu privilégié (eidétique) de la différence : un lieu qui échappe à toute science, car il n'est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix : classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non-dit qui se désigne lui-même : la voix. Tout rapport à une voix est forcément amoureux

> et c'est pour cela que c'est dans la voix qu'éclate la différence de la musique, sa contrainte d'évaluation, d'affirmation. Aucune voix n'est brute ; toute voix se pénètre de ce qu'elle dit.[2] (BARTHES, 2002, p. 880)

À guisa de conclusão, grande observador da conduta dos portugueses através dos séculos, em certa ocasião Eduardo Lourenço afirmou que "no grande espaço 'português' a lâmpada imperial já está apagada." (2014, p. 208) Porém, ao que parece, Lídia Jorge sugere com *A noite das mulheres cantoras* que o espetáculo da dominação humana pode se (ul)trajar com outros figurinos para fazer atuar os descendentes de um antigo elenco.

Referências

AUSTIN, J. L. *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuils, 1970.

BARTHES, R. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 2002.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont; Jupiter, 1982.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUNDER, M. *Entre prodígios, murmúrios e soldado*s: o romance de Lídia Jorge. Orientadora: Marlise Vaz Bridi. 2013. 229f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-14022014-122111/publico/2013_MauroDunder.pdf. Acesso em: 01 nov.2019.

JORGE, L. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

[2] A voz humana é, com efeito, o lugar privilegiado (eidético) da diferença: um lugar que escapa a toda ciência, pois não há nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um lapsus, um não dito que se designa ele próprio: a voz. Toda relação com a voz é necessariamente amorosa e é por isso que é na voz que explode a diferença da música, sua dificuldade de avaliação, de afirmação. Nenhuma voz é bruta; toda voz se penetra disso que ela diz.

JORGE, L. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

JORGE, L. *Notícia da cidade silvestre*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

JORGE, L. *O dia dos prodígios*. Lisboa: Dom Quixote, 1980.

LOURENÇO, E. *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva, 2014.

MARTEL, F. *Mainstream*: enquête sur la guerre globale de la culture et des medias. Paris: Flammarion, 2011.

MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

PACHECO, N. Uma casa portuguesa, sem certezas nenhuma. *Público*. Porto, 2017. Disponível em: https://www.publico.pt/2017/09/21/culturaipsilon/opiniao/uma-casa-portuguesa-sem-certezas-nenhumas-1785942. Acesso em: 30 set. 2019.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.

"A casa do coração": uma canção construída por quatro autores separados pelo tempo, unindo Brasil e Portugal por meio de música e poesia

"A casa do coração" [The House of the Heart]: A Song Built by Four Time-Separated Authors, Bringing Brazil and Portugal Together Through Music and Poetry

Mauro Camilo de Chantal Santos
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
maurochantal@gmail.com

Patrícia Valadão Almeida de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
valadao.patricia@gmail.com

Resumo: O presente artigo trata da canção "A casa do coração", de Alberto Costa (1886-1934) e Hermelindo Castelo Banco (1922-1996), composta sobre poesia de Antero de Quental (1842-1891) inspirada em texto poético de Friedrich Rückert (1788-1866). Serão apresentadas informações sobre a gênese desse poema e sobre a estrutura da canção, registrada em pauta musical mais de sete décadas após sua criação a partir de um único registro sonoro. Apoiamo-nos, para tanto, na partitura manuscrita de "A casa do coração", além das citações mais antigas encontradas sobre a presença do poema homônimo no Brasil e em Portugal. Concluímos, com o acréscimo de informações referentes aos poetas e compositores que produziram essa obra, que "A casa do coração", enquanto canção brasileira de câmara, apresenta características marcantes como representante do romantismo em música no Brasil. Como anexo, será apresentada uma edição da partitura com base em uma única fonte manuscrita, cumprindo, desta maneira, os objetivos principais dos autores: estudo e disponibilização da partitura.

Palavras-chave: Alberto Costa; Antero de Quental; Hermelindo Castelo Branco; canção brasileira de câmara; poesia; edição.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.99-125

Abstract: This article covers the song "A casa do coração" ["The house of the heart"], by Alberto Costa (1886-1934) and Hermelindo Castelo Banco (1922-1996), composed about poetry by Antero de Quental (1842-1891) inspired by poetic text by Friedrich Rückert (1788-1866). Information on the genesis of this poem and the structure of the song will be presented, recorded in the musical score more than seven decades after its creation from a single sound record. To this end, we rely on the handwritten score of "A casa do coração", in addition to the oldest quotes found on the presence of the namesake poem in Brazil and Portugal. We conclude, with the addition of information regarding the poets and composers who produced this work, that "A casa do coração", as a Brazilian chamber song, presents remarkable characteristics as a representative of romanticism in music in Brazil. An edition of the score, as an attachment, will be presented based on a single handwritten source, thus fulfilling the authors' main objectives: study and availability of the score.

Keywords: Alberto Costa; Antero de Quental; Hermelindo Castelo Branco; Brazilian art song; poetry; edition.

Recebido em: 28 de setembro de 2019.

Aprovado em: 4 de novembro de 2019.

1 Introdução

Longe dos arroubos cênicos e vocais que caracterizam a ópera, a canção de câmara se configura no formato mais apurado da arte vocal. Mariz (2002), por exemplo, se refere a esse gênero como a configuração "mais refinada" dentre os gêneros que tratam da voz na música ocidental:

> O canto de câmara, apesar de todas as dificuldades que o intérprete tem de transpor, é o gênero musical de onde mais frequentemente somos arrebatados ao terra-terra quotidiano. A voz humana ainda é o mais belo, o mais melodioso, o mais sensível dos instrumentos. (MARIZ, 2002, p. 25).

Célebre na Alemanha como *Lied* e na França como *Mélodie*, por exemplo, é reconhecido no Brasil como canção de câmara, e tem recebido o olhar de compositores nacionais desde o século XVIII, ganhando espaço em momentos distintos de nosso desenvolvimento musical. Desta maneira, nossa produção de canções de câmara pode ser encontrada no legado

dos mais renomados compositores, a saber, Padre José Maurício (1787-1830), Carlos Gomes (1836-1896), Alberto Nepomuceno (1864 -1920), Francisco Braga (1868-1945), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Edino Krieger (1928), dentre inúmeros outros.

Em seu desenvolvimento, esse gênero esteve ligado, a princípio, à poesia europeia, visto que para uma boa formação musical dos compositores nacionais do século XIX era necessária (e muito bem vista) a mudança para o velho continente para ganho de uma combinação de *status* e experiência. Na produção de canções de Alberto Nepomuceno, por exemplo, podemos aferir a presença de poetas estrangeiros como Dante Alighieri (1265-1321), Heinrich Heine (1797-1856) e Maurice Maeterlinck (1862-1949). Canções de Francisco Braga foram construídas, em parte, sobre a produção de poetas estrangeiros como Victor Hugo (1802-1885), Charles Baudelaire (1821-1867) e Jules de Marthold (1847-1927).[1]

Com o surgimento do Nacionalismo, movimento de fins do século XIX que preconizava a ênfase de elementos nacionais em criações musicais, o Brasil cedeu espaço no âmbito musical para a criação poética de obras que pudessem caracterizar nossa música com aspectos de brasilidade. Assim, a partir do século XX, contamos com uma produção bastante significativa desse gênero que enfatizou o lirismo do campo em canções seresteiras, o sofrimento e a religiosidade dos descendentes de africanos em nossas terras, melodias em idiomas indígenas, todos reflexos dos diversos Brasis até então distantes da sofisticação das salas de concertos europeias.

Apresentando traços nítidos da escola romântica, o compositor carioca Alberto Costa recebeu certo destaque nas décadas de 1920 e 1930 do século XX, mas teve posteriormente sua obra pouco reverenciada, provavelmente, pelo ambiente nacionalista. Para muitos, esse compositor representava uma música ultrapassada e até mesmo mal escrita, como nos mostra Mariz (2002, p. 55) ao citar o nome de Alberto Costa como "esquecido e merecidamente".

Uma das canções de Alberto Costa trata do poema "A casa do coração", de Antero de Quental, cuja partitura original, se é que existe, permanece inacessível até o momento. O registro dessa criação foi citado pela soprano Bidu Sayão (1902-1999), em entrevista concedida à

[1] Com o avançar do século XX, a produção de canções brasileiras de câmara apresentou cada vez mais um aumento de títulos criados a partir de nossa produção poética.

Rádio MEC em 1987. A partir desse áudio, Hermelindo Castello Branco criou um acompanhamento para piano, juntamente com uma pequena introdução para a canção.

Ao buscarmos informações sobre o poema "A casa do coração", identificamos que se trata de uma tradução do original escrito em alemão por Friedrich Rückert, o que dá a essa obra um status especial, pois sua criação uniu dois poetas e dois compositores separados não somente geograficamente, mas também pelo tempo. Ainda, os dois poetas e os dois compositores dependeram do registro informal de uma melodia por Bidu Sayão, a quem a canção foi dedicada, para que ela pudesse ser ouvida e finalmente completada e registrada em pauta musical. Destarte, basicamente, temos nessa canção a união da poesia portuguesa com a música brasileira, num resultado sonoro que garante sua permanência no mapeamento de canções de câmara em vernáculo.

O trabalho realizado para a confecção deste artigo aborda dados sobre a criação do poema *A casa do coração*, dados sobre os compositores Alberto Costa e Hermelindo Castelo Branco, além de uma análise da canção e, ainda, sua editoração a partir de uma cópia manuscrita, finalizada mais de sete décadas após sua criação.

Como objetivo maior, os autores do presente texto pretendem contribuir com a valorização dos laços entre Brasil e Portugal ao apresentarem dados sobre uma composição atípica em sua criação, mas que possui em sua estrutura a união da poesia portuguesa refletida na musicalidade brasileira.

2 Antero de Quental e a canção brasileira de câmara

Para Mariz (2002, p. 39), a escolha do texto se configura no problema central da composição de uma canção de câmara. Traduzir em sons uma obra poética não é tarefa fácil, mas que tem sobrevivido ao longo de séculos e com resultados musicais incalculáveis a partir da união dessas duas artes. Basicamente, um compositor se interessa por um texto poético e se vale de seu conhecimento musical para ilustrar um poema com sons, segundo seus próprios conceitos e vivências musicais. Casos há em que a inspiração de um poema pode resultar em uma música sem palavras, na qual apenas o resultado sonoro pretende ilustrar o que texto que o inspirou. Em outros casos, muito raros esses, um poema é composto a partir de uma melodia já existente, como o *Azulão*, de Jayme Ovalle (1894-1955), com poesia de Manuel Bandeira (1886-1968).

A poesia de Antero de Quental despertou a atenção de diversos compositores brasileiros dos séculos XIX e XX, representantes das estéticas do romantismo e do modernismo em música, identificados com temas tratados pelo poeta português. No Quadro 1, a seguir, apresentaremos alguns poemas de Antero de Quental musicados no Brasil:

QUADRO 1 – Compositores brasileiros que musicaram poemas de Antero de Quental

Compositores brasileiros	**Poemas de Antero de Quental**
Alberto Costa (1886-1934)	*A casa do coração* (finalizada por Hermelindo Castelo Branco)
Amélia de Mesquita (1866- 1954)	*A casa do coração*
Glauco Velasquez[2] (1884-1914)	*À virgem santíssima*, *Amor vivo*, *Mors-amor*, *Na capella*, *A fada negra*
Helza Cameu (1903-1995)	*Plena gratiae*
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	*À Virgem santíssima*
Paulo Florence (1864-1949)	*Idílio*, *Nocturno*

Constante em sua produção, a pesquisa musicológica no Brasil tem resgatado não apenas obras, mas também compositores esquecidos ou pouco divulgados. Neste sentido, podemos supor que novas canções compostas sobre poemas de Antero de Quental possam vir à luz, de modo a atestar ainda mais a importância desse poeta em relação à produção de canções brasileiras de câmara.

2.1 A gênese do poema "A casa do coração"

O poema "A casa do coração" está inserido no livro *Raios de extincta luz*, de 1892. Trata-se de um volume póstumo que apresenta poesias inéditas compostas entre os anos de 1859 a 1863, e, ainda, "com outras pela primeira vez coligidas". Esse livro foi organizado por

[2] Embora tenha nascido em Nápoles, Itália, Glauco Velasquez foi trazido ao Brasil aos onze anos.

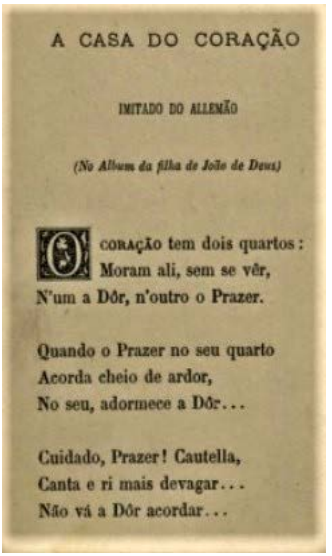
Theophilo Braga (1843-1924), que, juntamente com o material inédito do poeta, apresentou também um texto biográfico. Em uma explicação prévia desse volume, informa que:

> A publicação d'este livro é um phenomeno litterario de alta importancia. Compõe-se de uma collecção de Poesias ineditas de Anthero de Quental, na primeira phase artistica, de 1859 a 1863, quando o seu ideal era ainda religioso, romantico e espiritualista. (BRAGA, 1892, p. VII)

Como informação extra sobre o poema, Braga (1892, p. XLVIII) apresenta ainda o seguinte dado: "*A casa do coração*. Impressa sobre um fundo liphographado, com o retrato de Anthero, e distribuida no Saráo da Liga das Artes Graphicas, no Porto, em honra do illustre morto". Em *Raios de extincta luz*, o poema "A casa do coração" se encontra inserido em um agrupamento citado por Braga como versões e imitações. Logo abaixo do título do poema, podemos verificar duas indicações antes do texto poético. A primeira nos informa: imitado do alemão. A segunda, o registro "No Album da filha de João de Deus" (BRAGA, 1892, p. 211).

Na Figura 1, a seguir, podemos visualizar o poema "A casa do coração" em cópia da edição de 1892:

FIGURA 1 – O poema "A casa do coração" na primeira edição do livro *Raios de extincta luz*, publicado em 1892.



A CASA DO CORAÇÃO

IMITADO DO ALLEMÃO

(No Album da filha de João de Deus)

O coração tem dois quartos:
Moram ali, sem se vêr,
N'um a Dôr, n'outro o Prazer.

Quando o Prazer no seu quarto
Acorda cheio de ardor,
No seu, adormece a Dôr...

Cuidado, Prazer! Cautella,
Canta e ri mais devagar...
Não vá a Dôr acordar...

O poema "A casa do coração" trata do equilíbrio entre dois polos: o prazer e a dor. Em poucas linhas distribuídas em três estrofes, vemos exposta a verdade da presença desses sentimentos em nossos corações, mais o conselho de que um não deve, por excesso, despertar o outro.

Mais adiante, veremos que a versão apresentada em áudio por Bidu Sayão e registrada em partitura por Hermelindo Castelo Branco da canção "A casa do coração" difere em seu texto poético do poema publicado por Braga (1892). No entanto, na busca de dados para a apresentação deste artigo, verificamos na publicação de 05 de dezembro de 1884, no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, a seguinte disposição do poema:

O coração tem dous quartos:
N'elles moram sem se ver,
N'um a Dôr, n'outro o Prazer.

Quando o Prazer, no seu quarto,
Acorda cheio de ardor,
No seu adormece a Dôr.

Cuidado. Prazer! Cautela...
Falla e ri mais devagar,
Não vá a Dôr acordar!

Ao compararmos as duas versões, notamos as seguintes diferenças sublinhadas expostas no Quadro 2, a seguir:

QUADRO 2 – Apresentação do poema "A casa do coração" por dois veículos, sendo o primeiro pela imprensa carioca, em 1884, e o segundo no livro organizado por Theophilo Braga, *Raios de extincta luz*, em 1892.

Versões do poema	"A casa do coração"
Poema impresso no livro *Raios de extincta luz*, publicado por Theophilo Braga (1892)	O coração tem dois quartos: Moram ali, sem se vêr, N'um a Dôr, n'outro o Prazer. Quando o Prazer no seu quarto Acorda cheio de ardor, No seu, adormece a Dôr… Cuidado, Prazer! Cautella, Canta e ri mais devagar… Não vá a Dôr acordar…
Poema impresso no jornal carioca Gazeta de Notícias, em 1884, posteriormente cantado por Bidu Sayão em 1987 e registrado em partitura manuscrita por Hermelindo Castelo Branco em 1988.	O coração tem dous quartos: N'elles moram sem se ver, N'um a Dôr, n'outro o Prazer. Quando o Prazer, no seu quarto, Acorda cheio de ardor, No seu adormece a Dôr. Cuidado. Prazer! cautela... Falla e ri mais devagar, Não vá a Dôr acordar!

3 Dados sobre a canção "A casa do coração" e os compositores Alberto Costa e Hermelindo Castelo Branco

3.1 "A casa do coração", canção para canto e piano

A canção "A casa do coração" possui origem em parte perdida. Infelizmente, o compositor Alberto Costa deixou obras que não foram editadas e de difícil acesso na atualidade para estudo e pesquisa. Poucos são os registros desse compositor inseridos na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, assim como dados biográficos em livros de história da música no Brasil. Por outro lado, o acervo pessoal de Bidu Sayão, que julgamos possa conter manuscritos de Alberto Costa pela proximidade consanguínea entre ambos, foi entregue por um sobrinho da artista, o arquiteto Pedro Sayão (s.d.), para uma biblioteca em Boston. O direcionamento do acervo da artista para os Estados Unidos se deu após

a não concretização de um museu em homenagem a ela, numa iniciativa fracassada da prefeitura do Rio de Janeiro.[3]

Segundo depoimento de Bidu Sayão na histórica entrevista concedida à Rádio MEC, a composição da canção "A casa do coração" se deu quando ela contava apenas 12 anos. Assim, podemos acordar com a criação dessa canção entre os anos de 1914 e 1915. Historicamente, o Brasil se encontrava ainda sob grande influência da arte musical europeia, diferente do que seria experimentado a partir da década de 1920, com o impulso criador derivado da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo e que marcou o início do modernismo no Brasil, tornando-se referência da cultura nacional do século XX.

Pelos registros das poucas obras disponíveis de Alberto Costa, podemos afirmar que esse compositor possuía como alicerce a estética romântica. A melodia da canção "A casa do coração" não foge à regra; possui linhas melódicas tonais com ilustrações claras de relação texto-música em construções de frases bastante previsíveis em relação à harmonia e também à melodia, presentes na produção de *Lieder* e também na *Mélodie* do século XIX. Ainda, a quadratura exata das frases, no sentido de não fugir à estrutura formal da canção, e um âmbito vocal que não exige do intérprete notas extremas, tanto graves quanto agudas, tão características em árias operísticas, permitindo, desta maneira, uma execução que favoreça uma perfeita interação do resultado sonoro com o texto poético.

O formato final dessa canção, que será apresentada ao final deste artigo, contou com o trabalho de dois compositores separados por um século. Composta dentro do campo tonal de Mi bemol menor e sua relativa maior, Sol bemol, sua estrutura apresenta a forma A - A' - B, ou seja, dois trechos melódicos semelhantes acrescidos de um terceiro trecho distinto. O poema apresenta três trísticos, dos quais apenas o primeiro foi registrado pela voz cantada de Bidu Sayão, ou seja, a parte A.

Ao resgate da melodia criada por Alberto Costa quando Bidu Sayão tinha apenas doze anos, e cantada pela artista na entrevista supracitada, foram acrescidos por Hermelindo Castelo Branco uma introdução e todo

[3] Pedro Sayão, em matéria lançada pelo jornal Estadão, em 20 de setembro de 2000, justificou o encaminhamento de fotos e partituras de Bidu Sayão para os Estados Unidos, país em que a artista viveu por 60 anos: "Ela sempre foi celebrada lá fora, enquanto era esquecida no Brasil".

o acompanhamento realizado pelo piano. Esse acréscimo se deu no ano de 1988, segundo dado inserido na partitura manuscrita.

No Quadro 3, logo abaixo, podemos visualizar dados sobre a estrutura da canção "A casa do coração", a partir da união do trabalho composicional de Alberto Costa e Hermelindo Castelo Branco:

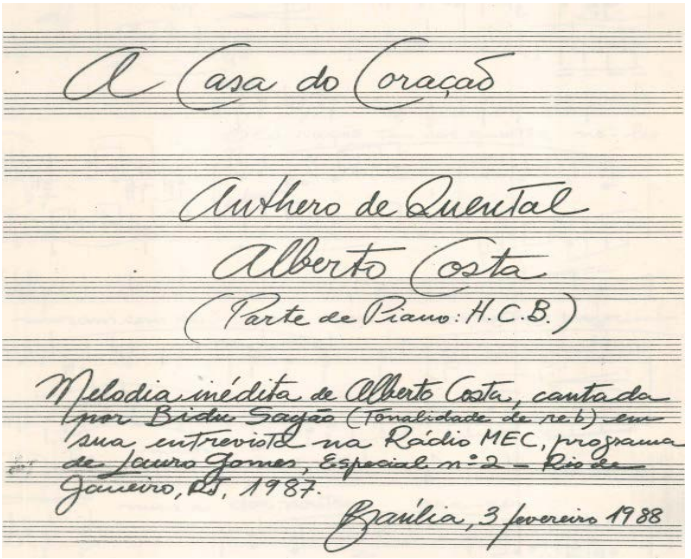
QUADRO 3 – Dados sobre a estrutura e composição da canção "A casa do coração"

Canção "A casa do coração"	**Compositor**	**Ano de criação**	**Estrofes**	**Compassos**	**Registro**
Introdução	Hermelindo C. Branco	1988	Não se aplica	1 ao 5	Manuscrito
Parte A	Alberto Costa	1914/ 1915	O coração tem dois quartos: Neles moram sem se ver, Num a dor, noutro o prazer.	6 ao 13	Registro de áudio
Parte A'	Alberto Costa	1914/ 1915	Quando o prazer, no seu quarto, Acorda cheio de ardor, No seu adormece a dor.	14 ao 21	Registro de áudio
Parte B	Alberto Costa	1914/ 1915	Cuidado. Prazer! Cautela... Fala e ri mais devagar, Não vá a dor acordar!	21 ao 39	Registro de áudio
Acompanha-mento – escrita para o piano	Hermelindo C. Branco	1988	Não se aplica	1ao 39	Manuscrito

A partitura criada por Hermelindo Castelo Branco apresenta os seguintes dados em sua primeira página "Melodia inédita de Alberto Costa, cantada por Bidu Sayão (tonalidade de Ré b[4]) em sua entrevista na Rádio MEC, programa de Lauro Gomes (s.d.), Especial Nº 2 – Rio de Janeiro, RJ, 1987. Brasília, 3 fevereiro 1988", como podemos aferir na Figura 2, a seguir:

[4] O dado inserido por Hermelindo Castelo Branco na capa da partitura sobre a tonalidade de Ré bemol maior foi um equívoco. Como explicado anteriormente, a partitura se apresenta na tonalidade de Mi bemol menor e sua relativa, a tonalidade de Sol bemol maior.

FIGURA 2 – Capa da partitura manuscrita da canção "A casa do coração" assinada por Hermelindo Castelo Branco, a partir do registro sonoro de parte da melodia cantada por Bidu Sayão.



No Brasil, além de Alberto Costa e Hermelindo Castelo Branco, outros compositores dedicaram sua pena à composição de canções sobre os versos do poema "A casa do coração". Para a confecção deste artigo, foram identificadas três outras composições sobre esse poema, sendo a primeira do compositor Glauco Velasquez[5] (1884-1914), provavelmente anterior à de Alberto Costa, a segunda de Fabiano Lozano (1886-1965), espanhol radicado no Brasil, e a terceira de Amélia de Mesquita (1866-1954).

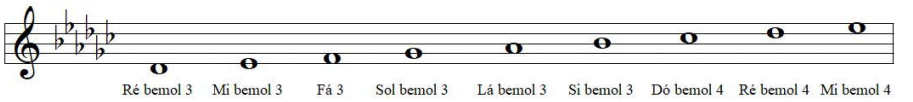
Na construção do discurso vocal composto por Alberto Costa para a canção "A casa do coração", chama-nos a atenção o cuidado de ambos no sentido de ilustrar determinadas palavras ou frases em resultados melódicos reconhecidos como relações texto-música.

Apresentaremos, a seguir, na Figura 3, um sistema de designação de alturas, para um melhor entendimento dos exemplos musicais relativos

[5] Essa composição de Glauco Velasquez foi também arranjada para voz e quarteto de cordas pelo compositor Luciano Gallet (1893-1931).

à linha vocal da canção "A casa do coração" e possíveis relações texto-música identificados na partitura:

FIGURA 3 – Sistema de designação de alturas na tonalidade de Mi bemol menor, original da canção "A casa do coração", de Alberto Costa e Hermelindo Castelo Branco, segundo registro sonoro de Bidu Sayão.

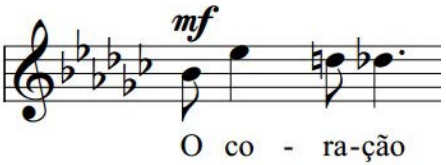


Desta maneira, apontamos alguns exemplos inseridos na linha vocal da canção "A casa do coração". O primeiro diz respeito à altura e condução melódica da palavra **coração**, no compasso 6[6]. A nota mi bemol 4 é, nesta canção, a mais aguda e, consequentemente, digna de destaque pelos compositores. Neste sentido, Alberto Costa eleva o coração à maior altura da melodia já em seu início. A movimentação melódica dessa palavra, ilustrada na Figura 4, a seguir, se dá pelo uso de semitons.[7] Digno de nota, na tradição da música barroca esse intervalo, quando descendente, era associado à perda de energia, a um afeto de tristeza ou até mesmo ao choro. O termo *catabasis*, presente na literatura, pode também ser identificado na música. Sua utilização melódica se dá por movimentações descendentes com utilização de intervalos próximos como tom e semiton. Assim, podemos supor que na visão do compositor Alberto Costa, cabe ao coração um lugar de destaque, pela altura do registro dessa palavra na partitura, e que ele sofre:

[6] Utilizaremos doravante a abreviação c. para designação da palavra compasso ou compassos.
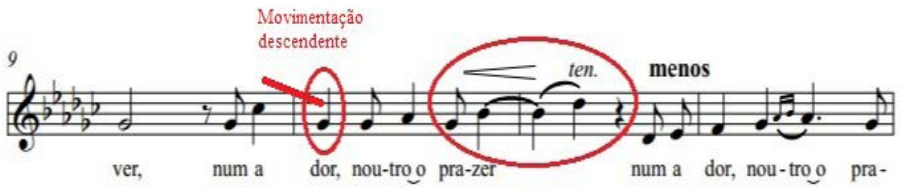
[7] O semitom compreende a menor distância entre dois sons na música ocidental. O intervalo de um tom compreende a soma de dois semitons.

FIGURA 4 – Exemplo de relação texto-música no c. 6 da canção "A casa do coração". Uso de *catabasis* para ilustrar a palavra **coração**.



Outro exemplo de relação texto-música nessa canção pode ser observado nos c. 10 e 11, onde podemos visualizar o direcionamento da palavra **dor**, na nota Sol bemol 3, resultante de uma movimentação descendente, e da palavra **prazer**, registrada em movimentação ascendente por três notas, a saber, Sol bemol 3, Si bemol 3 e Ré bemol 4, finalizada na nota mais aguda da frase. A Figura 5, a seguir, nos mostra este exemplo:

FIGURA 5 – Exemplo de relação texto-música no c. 10 e 11 da canção "A casa do coração". Notas ascendentes e longas, que ilustram a palavra **prazer** como um sentimento prolongado, duradouro.



Pelos valores musicais utilizados pelo compositor Alberto Costa, podemos verificar que, consciente ou não, ele registrou a palavra **dor** com duração de um tempo apenas, enquanto a palavra **prazer** foi prolongada em três tempos e meio, segundo a organização da partitura. Assim, podemos sugerir uma valorização do tempo merecido ou vivido pelo prazer.

Ao desenvolvimento do texto poético e, consequentemente, do texto melódico na parte A', c. 14 ao 21, notamos que à palavra **dor** foram acrescidos mais valores musicais, resultando em mais tempo de execução por parte do performer, ou seja, uma maior representação da tristeza em si. Esse dado pode ser aferido no c. 19, onde à palavra **dor** são acoplados mais dois tempos em relação à sua primeira grafia no c. 10. Curiosamente, de modo contrário, à palavra **prazer** é subtraído, no c. 12, tempo de duração em relação ao registrado nos c. 10 e 11. O eu lírico indefinido admite a execução dessa canção tanto por vozes masculinas quanto por vozes femininas.

O acompanhamento escrito para o piano, composto em sua totalidade por Hermelindo Castelo Branco, se configura em uma escrita bastante regular e previsível, de modo a fornecer apoio para a linha de canto. Castelo Branco optou por inserir uma pequena introdução, c. 1 ao 5, para dar início à melodia criada por Alberto Costa para a primeira estrofe do poema.

3.2 Alberto Costa, autor da melodia da canção "A casa do coração"

O nome do compositor Alberto Costa esteve sempre associado ao de Bidu Sayão. A ligação entre ambos era consanguínea, e a soprano permanece lembrada até o presente como sua maior intérprete. Alberto Costa era tio da artista pelo lado materno e foi responsável, em grande parte, pelo ingresso da artista no ambiente lírico. Bidu Sayão permanece até o presente como o maior símbolo brasileiro do canto erudito para o exterior. Nas palavras de Vasco Mariz, em seu livro *A canção brasileira de câmara*, a soprano "Foi a maior cantora brasileira de todos os tempos" (MARIZ, 2002, p. 273).

Médico por profissão, Alberto Costa dedicou-se também à composição. Sua produção musical abrange canções para canto e piano e até mesmo uma ópera, *Soror Magdalena*, que teve estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1926. Sobre a estreia dessa ópera, resgatamos uma matéria lançada em 04 de agosto de 1926 pelo jornal O Paiz, que registrou:

> É um trabalho muito apreciável e que serviu para revelar um futuro operista de valor, como muito bem o julgou a assistencia[8], prodiga em enthusiasticas manifestações ao patrício ilustre.
> Soror Magdalena é uma ópera que afirma um temperamento ao serviço da melhor intuição artística. Sua música é inspirada, suas melodias traçadas com elevação, emoldurando bem a acção scenica, quer nas passagens lyricas ou naquelas em que a vibração dramática requer ímpetos de paixão fremente em acentos fortes de alta vibração dalma.

Curiosamente, talvez pelo interesse despertado pela produção nacionalista, que buscou uma identidade musical brasileira genuína a partir da década de 1920, as obras de Alberto Costa, por sua estruturação segundo moldes traçados pelos românticos europeus, não alcançaram de maneira significativa os palcos nacionais posteriormente. Neste sentido, a pesquisa acadêmica tem dado voz, por meio de resgates e edições de partituras, a obras e compositores que estavam à margem da produção nacionalista.

Até o presente, raros são os registros das composições de Alberto Costa em recitais de câmara. Os títulos disponíveis desse compositor perfazem uma quantidade pequena, e nenhum trabalho em nível acadêmico foi produzido até o momento que apresente dados sobre sua vida e obra. No Quadro 4, a seguir, apresentamos dados sobre obras desse compositor que podem ser encontradas na Biblioteca Nacional.

---

[8] O termo assistência designava à época o que hoje registramos como plateia.

QUADRO 4 – Títulos do compositor Alberto Costa disponíveis para consulta na Biblioteca Nacional

Composições de Alberto Costa	Gênero/ formação	Texto	Dedicatória	Edição
Cysnes	Canção para canto e piano	Soneto de Júlio Salusse	Sem dedicatória	Porfirio Martins & Cia
Canto da saudade	Canção para canto e piano	Alberto Costa	À gloriosa artista Helena Treodorini	Secção Chopin
A casa do coração	Canção para canto e piano	Antero de Quental	Para Bidu Sayão	Cópia manuscrita. Melodia inédita cantada por Bidu Sayão. Realização do acompanhamento do piano por Hermelindo Castelo Branco
Juanita	Rumba	Sem informações	Sem informações	Sem informações
Saudosa	Sem informações	Sem informações	Sem informações	Este título consta em um Contrato de cessão de direitos patrimoniais à editora Bevilacqua, datado de 1913
Serenata	Canção para canto e piano	Alberto Costa		Porfirio Martins & Cia
Serrana	Canção	José Júdice	Sem informações	Sem informações
Soror Magnalena	Ópera	Sem informações	Sem informações	Sem informações

Na entrevista que Bidu Sayão concedeu à Rádio MEC, registro crucial para a realização deste artigo, a canção "A casa do coração" foi citada como obra "inédita" ainda em 1987.[9] Ao todo não sabemos ainda o total de composições deixadas por Alberto Costa, que nasceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, e faleceu na capital carioca, à época também capital do Brasil, em 1934.

[9] O registro da entrevista de Bidu Sayão a Lauro Gomes para a Rádio MEC pode ser acessado no endereço https://www.youtube.com/watch?v=zZrt1LrFGCI. O áudio completo da canção pode ser acessado no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=iLVRVAjiSwo

3.3 Hermelindo Castelo Branco, autor do acompanhamento da canção *"A casa do coração"*

Hermelindo de Gusmão Castello Branco Netto nasceu na cidade de São Luís do Maranhão, a 20 de setembro de 1922. Sua trajetória artística contemplou atuação em diversos setores da música erudita no Brasil. Reconhecido pianista, atuou também como tenor solista e professor de canto.

Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde matriculou-se no Conservatório Brasileiro de Música. Lá, estabeleceu contato com as pesquisadoras Maria Sylvia Pinto (1913-1999) e Helza Cameu (1903-1995), respectivamente soprano solista e pianista, que influenciaram sobremaneira seus estudos sobre o folclore musical brasileiro.

Na Figura 6, a seguir, um raro retrato de Hermelindo Castelo Branco, que figurou como capa de um programa de concerto organizado pela Associação dos Artistas Brasileiros e realizado no Hotel Glória, no Rio de Janeiro, em 1960:

FIGURA 6 – Hermelindo Castelo Branco retratado por Aurélio D'Alincourt (1919-1990)



Segundo Santos e Santos (2017), sobre o interesse de Hermelindo Castelo Branco sobre a produção de canções brasileiras de câmara:

> Com o passar dos anos, o gesto profissional de arquivar partituras transformou-se em *hobby* e paixão. Tinha por sua coleção o maior desvelo, e se orgulhava de ter quase tudo o que havia sido composto até aquele momento. Quando a quantidade de partituras atingiu um volume maior do que podia conter sua biblioteca doméstica, alugou um imóvel especificamente para guarda-lo. Tinha planos de negociar o destino final para uma instituição de ensino musical ou uma biblioteca especializada, onde o acervo pudesse continuar íntegro e estar disponível para o público de estudantes e intérpretes. (SANTOS; SANTOS, 2017, p. 5)

Após o falecimento de Hermelindo Castelo Branco em 1996, aos 73 anos, seu acervo foi cuidadosamente preservado durante 20 anos por Amadeu Bezerra da Silva (s.d.). Ao todo, o acervo possui mais de 6.000 partituras de compositores do século XIX e XX. Em 2017, foi criado junto ao CNPQ o grupo de pesquisa APHECAB – Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco, composto por professores de diversas universidades públicas brasileiras, bem como de pesquisadores autônomos e colaboradores internacionais. Ainda segundo Santos e Santos (2017), como objetivos, esse grupo pretende:

> (...) proceder a um amplo estudo dos documentos do acervo em todas os seus diferentes níveis e interdisciplinaridades, arregimentando estudantes de cursos técnicos, iniciação científica, mestrado e doutorado para a produção de informações que se convertam, como é seu potencial, em um importante centro de referência e consulta sobre canção brasileira. (SANTOS; SANTOS, 2017, p. 7-8)

Dentre as obras inseridas no grupo de pesquisa APHECAB encontra-se a partitura da canção "A casa do coração", estruturada por Hermelindo Castelo Branco a partir do registro em áudio de Bidu Sayão, citado anteriormente, e objeto de pesquisa deste artigo.

4 A edição da partitura da canção "A casa do coração"

Com a abundância de *softwares* para digitalização de partituras, a musicologia, desde o final do século XX, tem trazido à luz inúmeros títulos para conhecimento externo à academia. No Brasil, especificamente, é correto afirmar que incontáveis obras de muitos compositores não podem ser acessadas por se encontrarem ainda manuscritas. Muitas delas sequer são conhecidas e permanecem inalcançáveis em acervos particulares ou esquecidas em espaços públicos.

Neste sentido, a academia tem contribuído satisfatoriamente no resgate e edição de obras ignoradas até então. Essa nova faceta da pesquisa em música colabora de maneira nunca vista anteriormente para o mapeamento da produção musical no Brasil. Óperas, canções, obras sacras e inúmeras outras formações musicais têm sido resgatadas, estudadas, tratadas e divulgadas, permitindo uma contribuição maior para entendermos nossas raízes musicais, nosso presente e também nosso futuro, visto que a música sempre atesta o período em que foi composta, reflexo que é da sociedade na qual está inserida.

Ao tratarmos uma partitura manuscrita, podemos direcionar uma edição a partir de diversas interpretações. Figueiredo (2014, p.49), por exemplo, afirma que "A classificação quanto à quantidade de tipos possíveis de edição varia de autor para autor".[10] Neste sentido, tendo como base a pesquisa desse autor, optamos por realizar uma edição diplomática da partitura da canção "A casa do coração". Segundo Figueiredo, a edição diplomática:

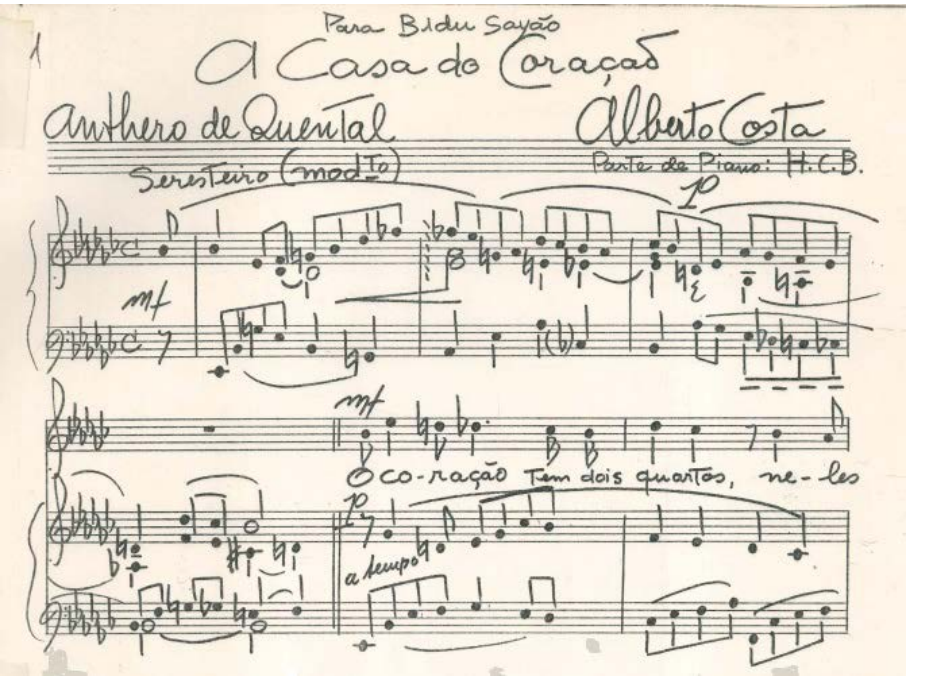
> A edição diplomática está um passo adiante da edição fac-similar, ato trazer o texto musical transcrito diplomaticamente, ou seja, o mais fiel possível ao original, apresentando, pelo fato de ser uma transcrição, um componente interpretativo que a edição fac-similar não pode ter. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada em única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica.
>
> O texto gerado pela edição ou transcrição diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte. (FIQUEIREDO, 2014, p.49)

[10] Em seu livro, Figueiredo aborda sete tipos de edições, a saber, edição fac-similar, edição diplomática, edição crítica, edição *urtext*, edição prática, edição genética e edição aberta.

A edição disponibilizada neste artigo foi confeccionada com o *software Sibelius*, em sua versão 7.5, a partir de uma única fonte manuscrita realizada por Hermelindo Castelo Branco. A partitura se apresenta em quatro páginas, sendo uma contendo título e dados sobre a origem da canção, e outras três contendo texto musical.
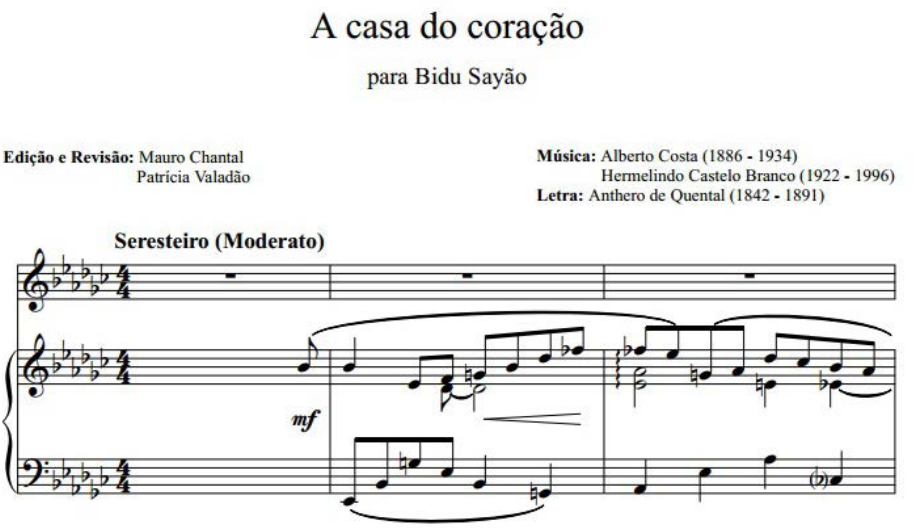
Na Figura 7, a seguir, podemos visualizar um fragmento da cópia manuscrita da canção "A casa do coração", pertencente ao acervo de Hermelindo Castelo Branco:

FIGURA 7 – Fragmento da partitura manuscrita da canção "A casa do coração", realizada por Hermelindo Castelo Branco, única fonte para a realização de nossa edição.



Em comparação à Figura 7, exposta acima, apresentamos na Figura 8, a seguir, um fragmento da edição diplomática realizada a partir desse manuscrito:

FIGURA 8 – Fragmento da partitura editada da canção *"A casa do coração"*, confeccionada para a realização deste artigo.



Na confecção de nossa edição da canção "A casa do coração", inserida como Anexo ao final deste artigo, não observamos dificuldades de interpretação na grafia do texto musical e poético. Hermelindo Castelo Branco, ao longo de sua carreira, realizou incontáveis cópias de partituras, sendo reconhecido como uma referência no âmbito da canção de câmara nacional. Sua *expertise* como copista resultou em abundante fonte de partituras manuscritas, muito usuais nas décadas que antecederam os *softwares* de edição disponíveis e adotados atualmente.

Em relação ao texto poético cantado por Bidu Sayão ao final da entrevista, notamos que duas palavras do poema foram substituídas durante a execução da canção: **desperta**, ao invés de **acorda**, e **outro**, ao invés de **seu**, como podemos verificar na transcrição da melodia cantada segundo a artista:

Quando o Prazer, no seu quarto,
Desperta cheio de ardor,
No **outro** adormece a Dôr.

Não sabemos o motivo pelo qual Bidu Sayão realizou a substituição das duas palavras do poema. Sabiamente, Hermelindo Castelo Branco optou pelo registro das palavras corretas em sua partitura.

5 Conclusão

Com a apresentação deste trabalho, esperamos reforçar os laços culturais que unem a poesia portuguesa e a canção brasileira de câmara. Ao longo de séculos, as criações poéticas de nossos antepassados lusitanos têm inspirado compositores nacionais em composições que, preservando sua essência poética, acabam por incorporar também elementos de brasilidade, uma vez que trabalhados em nosso país.

No estudo em questão, nos debruçamos sobre uma composição atípica na história da canção brasileira de câmara, pois se trata de uma música criada por dois autores que sequer se conheceram e que desenvolveram suas respectivas carreiras em décadas distintas no século XX. Mais ainda, abordamos um poema que se configura numa versão do alemão para o português.

Nossas considerações sobre a canção abordada foram direcionadas também a um público não acostumado ao estudo da musicologia. Desta maneira, proporcionamos uma visão da canção "A casa do coração" como produto de quatro artistas, a saber, Friedrich Rücker, Antero de Quental, Alberto Costa e Hermelindo Castelo Branco. Separados pelo tempo, foram finalmente unidos pela voz de Bidu Sayão, que mesmo já aposentada há décadas de seu ofício pôde mais uma vez cooperar para a expansão e valorização da canção brasileira de câmara.

Com a apresentação de nossa edição da partitura, esperamos também contribuir para a disponibilização desse material para estudo e execução, de modo a proporcionar maior visibilidade à canção "A casa do coração" e também aos compositores Alberto Costa e Hermelindo Castelo Branco.

Referências

BRANCO, H. C. *A casa do coração*. Para canto e piano. Partitura. Brasília: manuscrito, 1988.

FIGUEIREDO, C. A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*: Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: edição do autor, 2014.

GOMES, L. Entrevista realizada com Bidu Sayão. Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zZrt1LrFGCI&t=154s. Acesso em: 12 set. 2019.

GOMES, L. Entrevista realizada com Bidu Sayão. Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iLVRVAjiSwo. Acesso em: 12 set. 2019.

MARIZ, V. *A canção brasileira de câmara*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
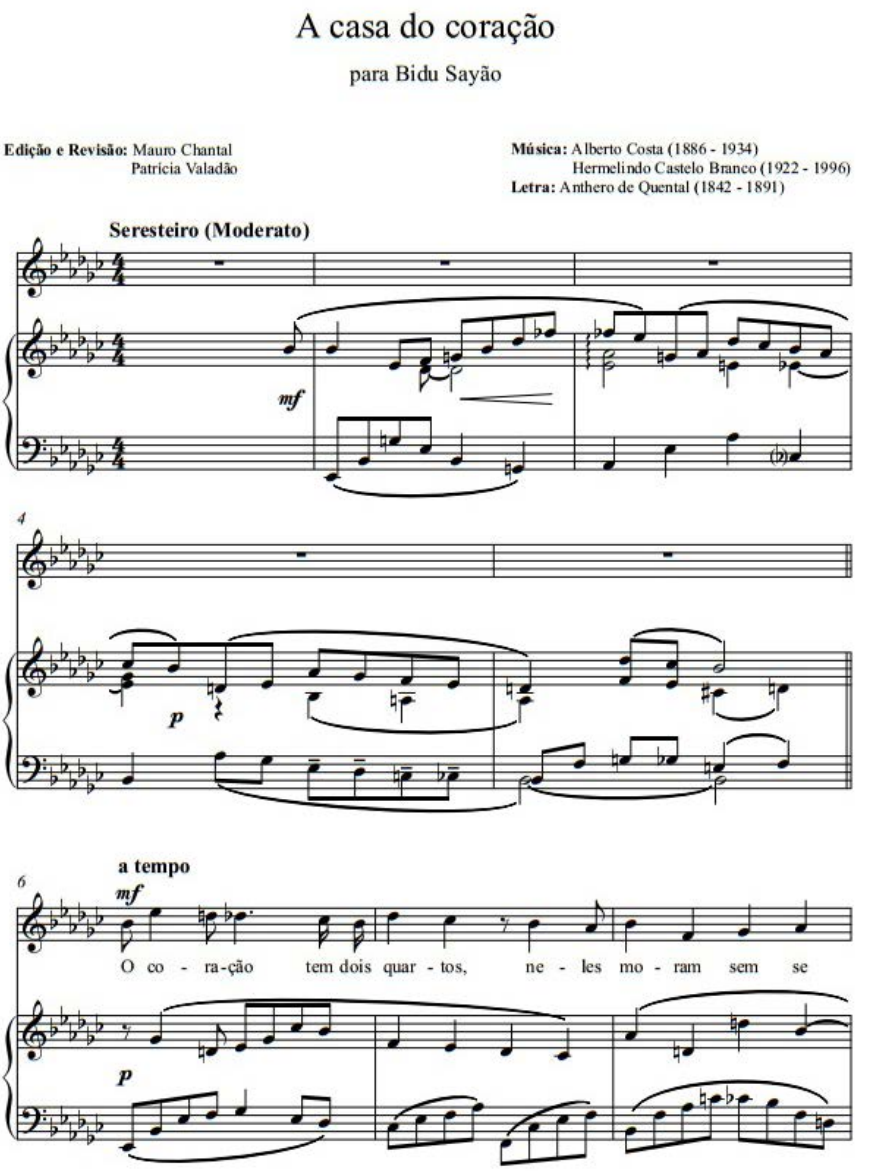
ORTIGÃO, R. Cartas portuguesas. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 05 dez. 1884. p. 1-2.
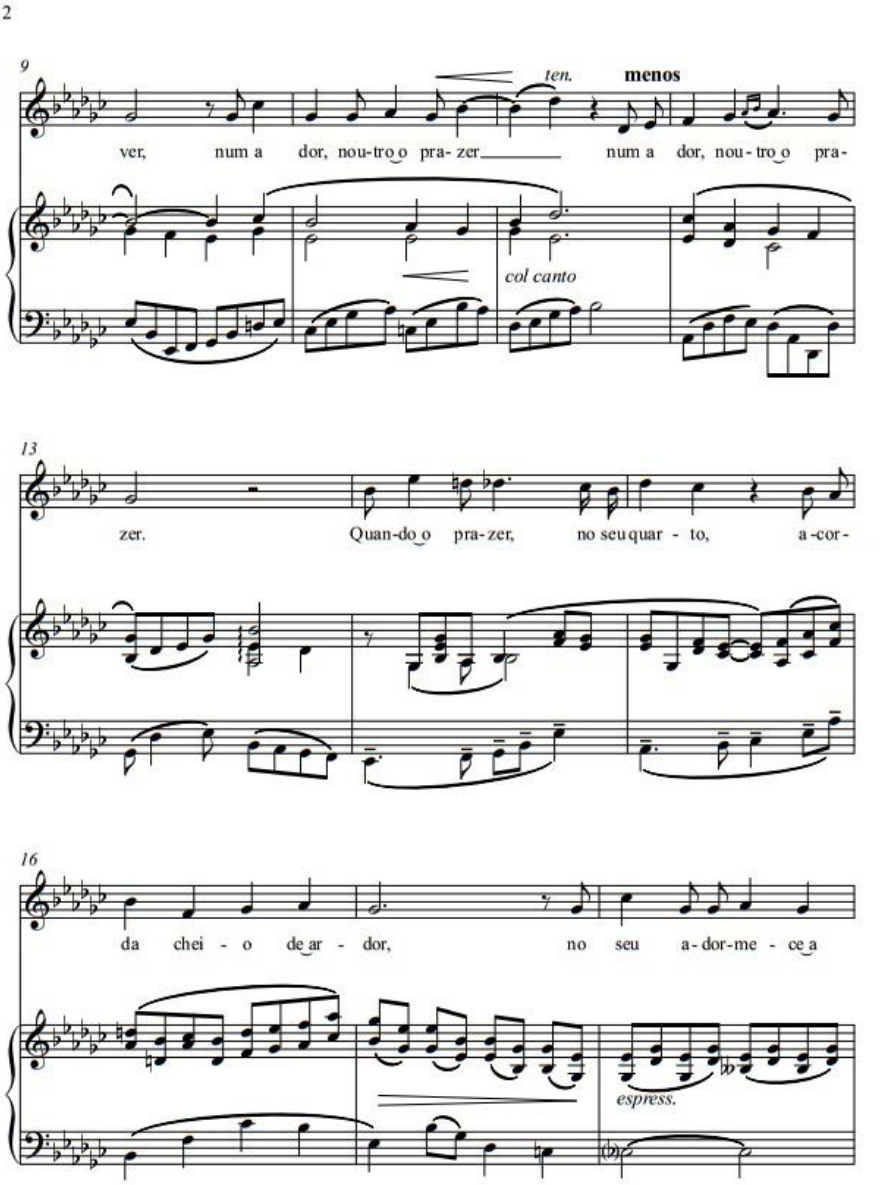
PAJARES, V. Fabiano Lozano e o Início da pedagogia vocal no Brasil. 1995. 237f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 1995.

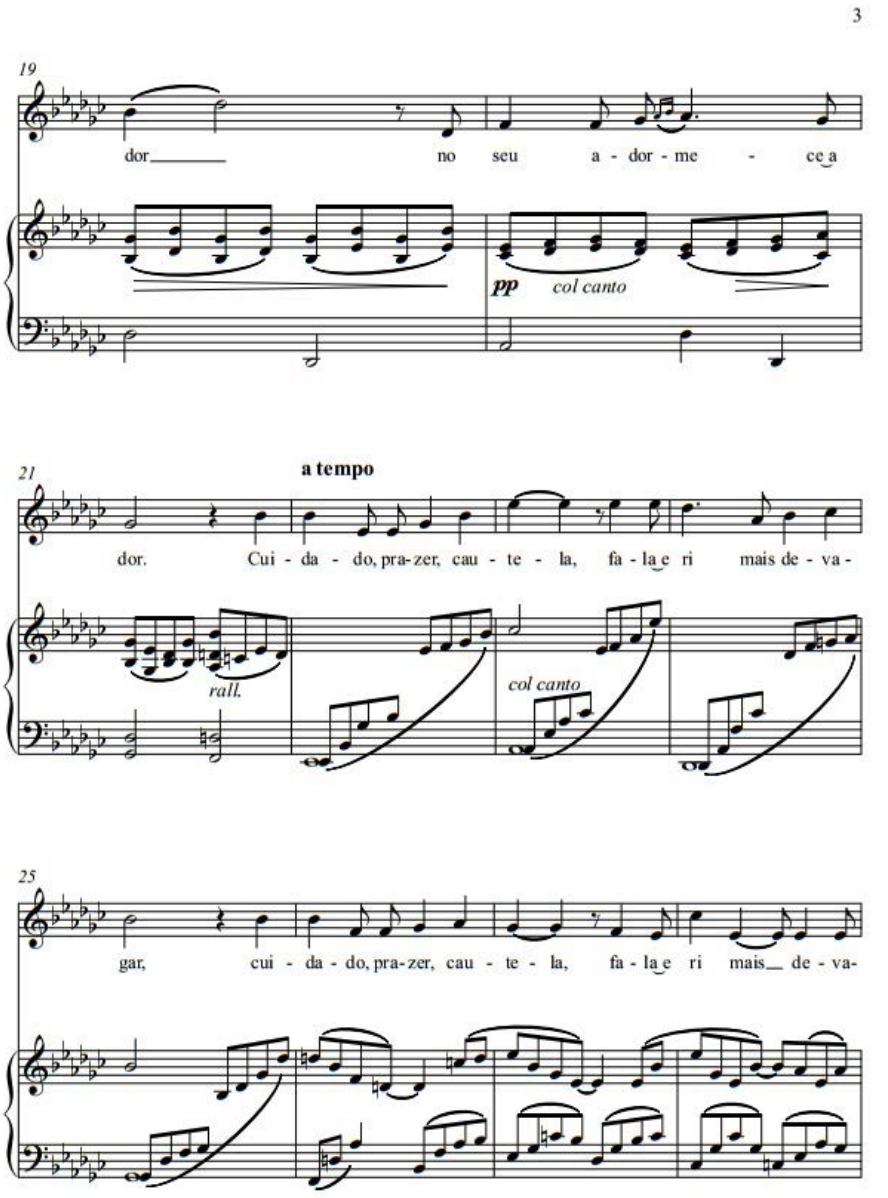
QUENTAL, A. *Raios de extinta luz.* Poesias inéditas (1839-1863) com outras pela primeira vez coligidas. Publicadas e precedidas de um escorso biográfico por Theophilo Braga. Lisboa: M. Gomes, Libreiro-Editor, 1892.

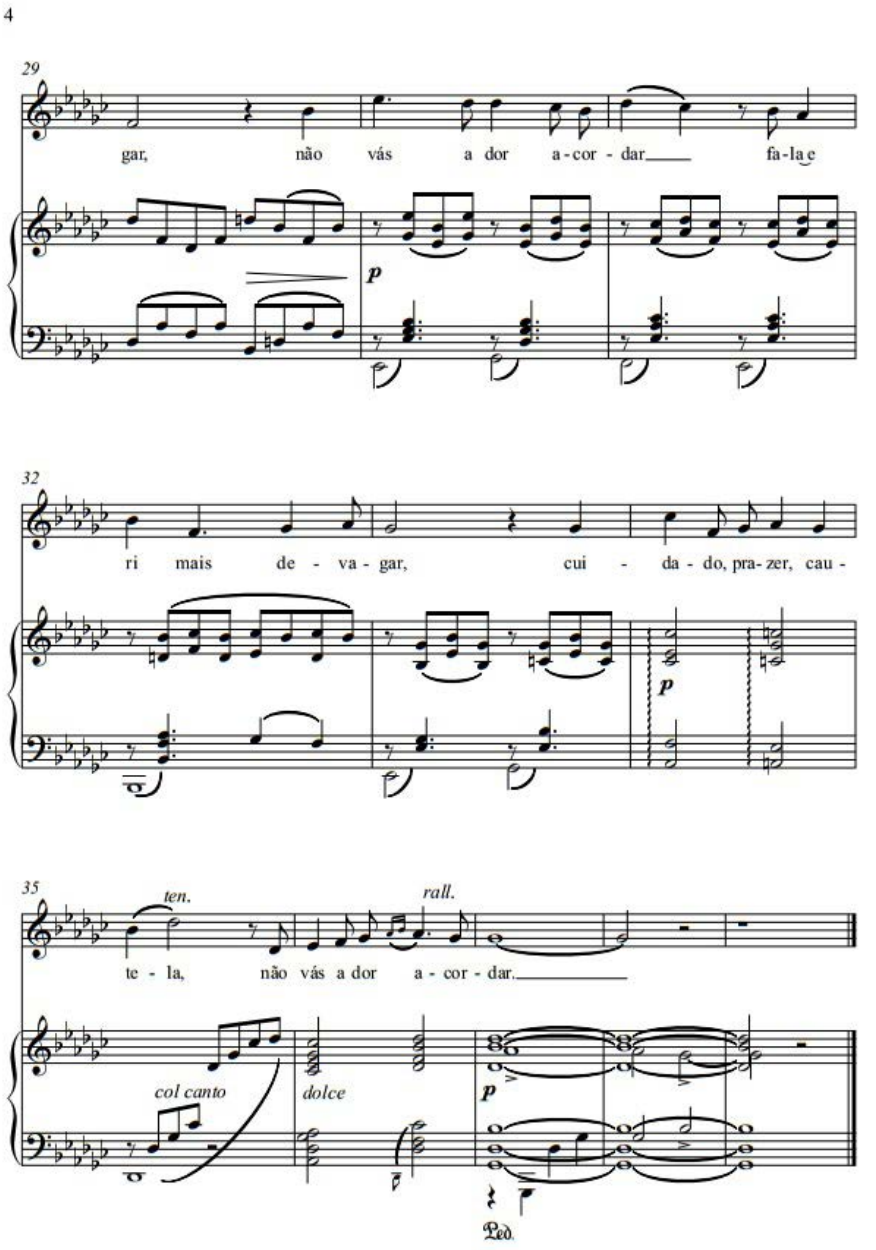
SANTOS, Lenine Alves dos; SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. O acervo de partituras de Hermelindo Castello Branco e sua importância para a canção de câmara brasileira. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, XXVII., 2017, Campinas, SP. *Anais* [...]. São Paulo: ANPPOM, 2017. Disponível: https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4619 Acesso em: 18 set. 2019.

ANEXO – Edição da partitura da canção "A casa do coração"




2
9
ten.
menos
ver, num a dor, nou-tro o pra- zer num a dor, nou- tro o pra-
col canto
13
zer. Quan-do o pra-zer, no seu quar - to, a-cor-
16
da chei - o de ar - dor, no seu a- dor-me - ce a
espress.


3
19
dor no seu a - dor - me - ce a
pp col canto
21
a tempo
dor. Cui - da - do, pra-zer, cau - te - la, fa - la e ri mais de - va -
rall.
col canto
25
gar, cui - da - do, pra-zer, cau - te - la, fa - la e ri mais de - va-


4
29
gar, não vás a dor a - cor - dar fa - la e
p
32
ri mais de - va - gar, cui - da - do, pra - zer, cau -
p
35
ten.
rall.
te - la, não vás a dor a - cor - dar.
col canto
dolce
p
Ped.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 127-144, 2019

Este poema não existe: um caso de intermidialidade (e magia) em Herberto Helder

This Poem Does Not Exist: A Case of Intermediality (and Magic) in Herberto Helder

Leonardo Chioda
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
chioda@usp.br

Resumo: O presente artigo pretende investigar as diferentes adaptações de um poema que Herberto Helder extirpou do conjunto de sua obra depois de assistir, durante sua estadia na África nos anos 60, a um curta-metragem baseado em seu texto. Ainda que a referência do poeta ao poema e à sua exclusão se restrinja à nota "(magia)", em *Photomaton & vox*, o poema pode ser considerado um dos mais visuais e inquietantes de Herberto Helder, conforme é possível verificar em uma gravação em disco narrada pelo próprio poeta e por um curta-metragem mais recente disponível na internet, produzido pelo grupo *O Dizedor*. Partindo da premissa do próprio poeta de que "todo poema é um filme", abordamos o poema original, publicado em 1968 no livro *Apresentação do rosto*, e procuramos demonstrar suas respectivas adaptações em áudio e vídeo e a outros textos de Herberto Helder afim de promover associações intermidiais, sobretudo entre a pintura e o cinema enquanto meios que permitem "ver" a poesia. Procuramos demonstrar que, mesmo sendo descartado por Herberto Helder, as várias releituras deste poema o tornam um dos mais adaptados dentre toda a sua obra.

Palavras-chave: Herberto Helder; intermidialidade; cinema; magia.

Abstract: This article intends to investigate the different adaptations of a Herberto Helder´s poem that he subtracted from his whole work after watching, during his stay in Africa in the Sixties, a short film based on his text. Although the poet's reference to the poem and to its exclusion is restricted to the note "(magic)" on *Photomaton & vox*, the poem can be considered one of Herberto Helder's most visual and unsettling texts,

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.127-144

as can be verified through a disc recording which is narrated by the poet himself, as well as in a recent short film available on internet, produced by the group *O Dizedor*. Departing from the poet's premise that "every poem is a movie", we approach to the original poem, published in 1968 in the book *Apresentação do rosto*, and try and demonstrate their respective adaptations in audio and video as well as to other Herberto Helder´s texts in order to promote intermedial associations, especially between painting and cinema as ways to "see" the poetry. We try and demonstrate that, despite of being subtracted by Herberto Helder, the several rereading of this poem make it one of the most adapted among his whole work.

Keywords: Herberto Helder; intermediality; cinema; magic.

Recebido em: 29 de setembro de 2019.

Aprovado em: 21 de novembro de 2019.

1. Introdução

A relação de Herberto Helder com o cinema é perene. De textos relacionados a filmes escritos desde a década de 1960, podemos também citar sua até então única aparição em movimento, desconhecida do grande público e de seus leitores, que se dá em *As deambulações do mensageiro alado*, filme produzido por Edgar Gonsalves Preto em 1969. Nele, o poeta aparece representando a si mesmo sentado em um café enquanto mimetiza alguns títulos de seus livros como *A colher na boca*, que irrompe como legenda enquanto ele leva o talher aos lábios.

Entre seus livros, um dos que mais se aproxima e faz uso da sétima arte é *Photomaton & vox*, de longe considerado a mais intermidial de suas obras por traçar relações entre a literatura e outras linguagens, como a pintura, quando fala, por exemplo, de Almada Negreiros e do Surrealismo, e, desde o título, à fotografia: "Photomaton eram pequenas cabines fotográficas automatizadas, do início do século 20, inspiração e ferramenta para os surrealistas" (POMA, 2017, p. 6).

Os sessenta textos que compõem o volume definitivo, de acordo com a última revisão e ampliação do autor, em 2013, são estruturados como se fossem fotogramas, quase sempre em tamanho breve, condensando memórias, perspectivas e constatações do poeta a respeito da arte, da vida e do mundo. Há, neste livro, "um pensamento

permanentemente interartístico no qual escrita e, particularmente, o poema, são questionados a partir *das* e contaminados *pelas* outras artes", sempre "através de um vocabulário cinematográfico que nos convida a *ler o poema como um filme* ou a *ver o poema como um filme*" (MIRANDA, 2019, p. 18). E é justamente em "(memória, montagem)", um dos textos mais célebres de *Photomaton & vox*, que surge uma espécie de premissa interartística de Herberto Helder, a associação entre a escrita (o poema) que constrói a imagem (o filme) que nos leva "a pensar o poema como um desfile de imagens, montagem de imagens" (MIRANDA, 2019, p. 30):

> Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.
>
> Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo.
>
> O tempo de Deus é um espaço de uma força luminosa narrativa de tal excedência que o tempo assimila a perenidade mítica; uma sustida agonia; uma ressurreição, digamos, mortífera.
>
> Esta seria a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo, inesgotável. (HELDER, 2013, p. 141)

Essa espécie de conversão da letra à imagem é notável, por exemplo, desde o título *Retrato em movimento*, livro de 1967, a diversos outros textos do próprio *Photomaton & vox*, como "(uma ilha em sketches)", uma narração sobre o clima e o cotidiano de homens e crianças de uma comunidade insular, que principia e termina com uma das frases-imagens mais conhecidas de todo o livro: "É uma ilha em forma de cão sentado" (HELDER, 2013, p. 13). Outros exemplos são os textos "(action writing)", em que o autor deseja que a escrita fosse "um teorema poético de violência", vislumbrando "se as palavras pudessem deslocar, não apenas personagens e vozes" (HELDER, 2013, p. 81) mas luz e demais elementos próprios de uma produção cinematográfica. Em seguida há a nota "(filme)", em que Herberto Helder "dirige" uma sucessão de imagens e as define como representações do que seria o filme, como por exemplo "a criação do espaço ilustrado com gestos mudando uns para os outros – um ritmo documentado apressa-se para a escrita" (HELDER, 2013, p. 84).

São vários os textos reunidos em *Photomaton & vox* cujo tema é a relação entre escrita e imagem, que, por sua vez, não se limita à do cinema, mas também considera a pintura com seus devidos movimentos em potencial, já que, ainda em "(memória, montagem)", "o cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença" (HELDER, 2013, p. 143). Mas é em outro fragmento, intitulado "(magia)", que Herberto Helder discorre sobre um filme inspirado em um texto seu. A relação intermidial poderia ser simples se o caso não estivesse envolvido em determinados mistérios. No texto, o poeta alega que gostou tanto da película que chegou a "destruir" o poema, jamais inserindo-o novamente em quaisquer dos títulos posteriormente publicados. Eis o referido texto na íntegra:

> O filme – inspirado, baseado ou pretextado num texto meu – é uma obra maléfica. Acho agora que o pressenti ao vê-lo numa sala quente, branca, húmida e vazia de um clube qualquer, numa cidade africana, a seis sétimos de uma tumultuosa viagem de automóvel. Alguém me disse num bar: "Fizeram um filme sobre um texto seu. Quer vê-lo?" Fui. Comecei a ver e a assustar-me. Era um belo filme, e excedia o meu poema em vários sentidos e proporções. Talvez seja de esclarecer que a película revelava certas intenções esconsas do poema e fazia desabrochar, de maneira perturbadora, algumas das suas imagens. E de tal modo que comecei a entender o texto através da leitura do cineasta, e a verificar que as minhas palavras, e a forma de pô-las, passavam a ficar atingidas por um erro incorrigível, uma espécie de ineficácia própria. A eficácia que deveria pertencer ao poema deslocara-se completamente para o filme. Assim a metáfora ou o símbolo que era o poema, de súbito ausente, passara a existir com a força toda, e apenas no filme. Eu fora desapossado do lugar, do poema, e então decidi nunca mais considerar esse texto como meu. Excluí-o do conjunto das coisas pessoais que os poderes alheios parece não terem destruído totalmente. Tenho medo daquelas formas esquisitas a brotar do chão, daquelas extensões de luz, de umas portas, umas pedras, umas crianças difíceis, que aparecem no meu antigo e no actual lugar do cineasta. O filme é muito bom. Uma invenção impossível apanhada dentre o feixe das mais intrigantes possibilidades do texto. O facto de o realizador ter lá chegado relaciona-se com o rapto que se ousa praticar nas obscuridades do mundo. Como o realizador ficou intacto, deveria eu destruir-me. Então destruí o poema. Apenas? Vou dizer o quase tudo possível.

> Tempos antes eu fora à região leste do país e trouxera de lá uma pequena máscara que, conforme me foi dito, só poderia ser tocada pelo feiticeiro que a fizera. Outro caso de autoridade legítima. Mas arrisquei-me a violar a interdição, mais ainda: a guardar a máscara, a fazê-la coisa minha diária no apartamento onde vivia. Ninguém se arrojava ao motor pendente do tecto baixo. Eu mostrava às pessoas, e elas gostavam, e mudavam de assunto com uma pressa que acrescentava força à máscara e à arte da feitiçaria em geral, e maior vulnerabilidade à tribo em volta que cada vez mais estávamos a ser. Penso que se formara em torno do objeto um campo sensível de energia, e esse campo ia crescendo. Depois de eu ver o filme, o campo cresceu tanto que me atingiu a setecentos quilómetros de distância. Na manhã seguinte fui vítima de um desastre de automóvel, de que não morri apenas pelo que me restava de protecção jupiteriana. Quando me foi dado coordenar todas estas linhas em debandada, apesar da pedra de sessenta quilos que me batera na cabeça (e vão dizer que a tal pedra ma desarranjou, à cabeça, mas garantiram-me os médicos que eu já a tinha antes suficientemente desarranjada), pedi que fizessem desaparecer a máscara. E lá apareceu quem a fizesse desaparecer. Que o vi com uma luz própria, uma luz que era sua por conquista, vocação de perigo, leviandade, indiferença de quem não sabe ou considera as armadilhas? Com essa luz ocultamente dele é que o vi, de facto, junto à minha consecutiva cama de hospital. Estava disposto à urgência: desembaraçar o mundo do feitiço, a pequena coisa insuportável que já se apoderara de, pelo menos, setecentos quilómetros, e de mim neles. Três dias de impenetráveis organizações mágicas, e morreu uma pessoa muito chegada ao operador luminoso. Creio que todos estes acontecimentos fazem parte de um mesmo sistema, e o óptimo filme em referência tem a ver com isso. Se algo ou alguém deve ter destruído, mercê de uma força maléfica desencadeada algures, que seja o poema. E o filme, e o cineasta com ele, e eu sem o poema, e as outras pessoas (escamoteado o sinal mais próximo, tocável (?), do malefício: a máscara), permaneçam, com aquele sempre pouco de garantia com que se está na abstrusa rede dos poderes comandantes de gentes e coisas. Gostei muito (demasiado) do filme mas não o verei segunda vez, apesar de a máscara haver entrado noutras órbitas. É um filme excessivamente eficaz. Ignoro mesmo se o seu autor não mantém pactos tão suspeitos como os do feiticeiro africano. O que decerto vai ser tomado por aquilo que é: uma amedrontadamente respeitosa homenagem. (HELDER, 2013, p. 121-123)

O texto em questão, renegado pelo poeta, originalmente integrava *Apresentação do rosto* (1968), considerado o mais autobiográfico de seus livros, e depois remanejado para *Vocação animal* (1971). Transcrevemo-lo na íntegra também este, na mesma disposição gráfica conforme publicado pela primeira vez:

> Este lugar não existe, fica na Arábia Saudita, no deserto.
> Gosto do deserto.
> Levei tábuas e pregos.
> Ferramentas, as belas ferramentas dos homens.
> Levei água, víveres, sementes.
> Não eram sementes de trigo ou aveia, nem de cravos – também não eram sementes de máquinas.
> As belas máquinas dos homens.
> Não me lembro se fui pelo ar.
> Não me lembro da lenta e progressiva despedida, quando se anda pelas terras, o labirinto doloroso, a alegria, quando se vai pelas terras, e nos despedimos, primeiro de um corpo, depois de um sítio, depois de um odor, uma luz, uma voz, os arrabaldes, os sinais, as palavras, as temperaturas.
> Não me lembro de quando se vai deixando.
> Foi portanto pelo ar.
> Levei tudo para experimentar o deserto.
> Comprei tábuas, água, sementes, ferramentas – as belas ferramentas.
> Tenho uma pequena ciência.
> Aprendi.
> Vamos lá ver esse lugar que não existe, na Arábia Saudita, no deserto.
> Ficava no meio.
> No meio é bom – há uma coisa que se chama à volta.
> Serve para estar bem só.
> Comprei tábuas, sementes e águas.
> Não era trigo, nem cravos, nem sementes de cores, das cores que amamos com uma dor no corpo.
> Eram sementes de cabeças de crianças.
> Não serão nabos, ou rosas, ou sementes de algodão?, perguntei no ervanário.
> Não serão sementes de sono, ou sementes de tabaco, ou daquelas sementes de paisagem verde ocidental?
> Eram sementes de cabeças de crianças.

Tenho uma pequena ciência.

Fiz como nos livros.

Dividi-me em sete dias.

Com os meus dez dedos enchi os dias, e depois com os meus ouvidos e o meu coração sôfrego.

Da minha virgindade dos desertos tirei a minha ciência dos desertos.

Espalhei os dez dedos pelos dias e, primeiro, criei os céus e as areias daquele lugar que não havia.

Depois, os dois luzeiros: um para o dia e o outro para a noite do deserto.

No terceiro dia, fiz uma casa com um alpendre e uma cadeira no alpendre.

Foi então que senti o sangue a bater na minha noite e soube do sinistro silêncio de toda a minha vida, e era o quarto dia.

No quinto, lancei às areias, a toda a volta da casa, até onde podia, todas aquelas sementes que não eram de cravos, nem de trigo, nem de algodão – as sementes – lancei à minha volta o futuro nascimento, e fiquei no meio do nascimento, cercado pelo futuro nascimento.

Depois pensei, como pode pensar um animal criador extenuado, porque eu tinha-me criado a mim mesmo, e era uma criatura quente e exausta, e estava cheio da dor e da alegria da minha obra – era então o sexto dia.

E no sétimo dia vi que tudo tinha um sentido, e sentei-me na minha casa, no meu alpendre, na minha cadeira.

Pela escrita tinha eu pois chegado ao sétimo dia, ligando tudo, ligando o que não é como que visível mas é como que audível, semelhante às correntes de água subterrânea que o nosso corpo solitário sente deitado sobre a terra.

Estava sentado na cadeira criada no terceiro dia, rodeado pela sementeira do quinto dia.

Era uma sementeira de cabeças de crianças.

Não serão nabos ou rosas?, perguntei no ervanário.

Não eram.

Porque principiaram a sair da areia na tarde do sétimo dia, e floresceram, sombrias e doces cabeças de crianças – era terrível.

Seriam verdes-garrafa?

Cabeças de crianças do tamanho de cabeças de crianças – vivas, oscilantes, latejantes sobre o pedúnculo que irrompia do deserto, à volta da minha casa, do meu alpendre, da minha cadeira, do meu coração que nunca mais dormiria.

> Começaram então a sussurrar – e eu pensei: a aragem do fim do sétimo dia passa sobre um campo de corolas verdes, como no mundo, e há o sussurro vegetal, o ondular verde-garrafa, em frente da casa de um proprietário como no mundo.
>
> Mas eram cabeças de crianças.
>
> E as minhas tábuas e pregos e víveres, a minha água e a cadeira, e o meu coração, estavam cercados pelo sussurro das cabeças das crianças.
>
> Eu nunca mais dormiria – era de noite, era agora a minha noite.
>
> E então elas começaram a cantar – na minha noite.
>
> Eu estava sentado na cadeira, no alpendre, na casa – e as vozes levantavam-se, eram altas, altas, inocentes e terríveis, cada vez mais belas, mais sufocantes.
>
> No deserto.
>
> O meu coração nunca mais dormiria.
>
> Não serão cravos, ou nabos, ou máquinas?, perguntei no ervanário.
>
> Eram cabeças de crianças. (HELDER, 1968, p. 105-108)

Ainda que presente em *Apresentação do rosto*, considerado um livro, em sua maior parte, de prosa, o texto é mencionado pelo próprio Herberto Helder como um poema. Mesmo sendo caracterizado como um poema, é disposto com recuos semelhantes a parágrafos do texto em prosa, ressaltando a indistinção entre prosa e poesia que é especial para o autor desde a escrita de *Os passos em volta,* sua primeira publicação em prosa, lançada em 1963, a fim de superar essa oposição conceitual que até então limitava seu trabalho, de acordo com a entrevista a Fernando Ribeiro de Mello para o *Jornal de Letras e Artes* de Lisboa, de maio de 1964.[1]

Sendo assim, o poema em questão apresenta elementos genesíacos devido ao ato de criação a partir da organização do espaço – "fica na Arábia Saudita, no deserto" – e do tempo – "Dividi-me em sete dias" –, elementos que se desdobram conforme o narrador se posiciona como o demiurgo da paisagem ao redor. Levando em conta a ressalva do autor de que qualquer poema é um filme, nota-se que o discurso vai sendo construído como uma

[1] Em determinado ponto da entrevista, ao falar sobre *Os passos em volta*, Herberto Helder assegura não ser necessário adotar distinções rigorosas a respeito do que são poemas ou contos em seus livros até então publicados. Disponível em: http://www.triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html. Acesso em: 17 nov. 2019.

cena "gravável", executável a nível visual devido à sua plasticidade. Outro fator determinante para a proposta de ler o poema e assistir às suas cenas é justamente a associação palavra-imagem que Herberto Helder estipula em "(memória, montagem)": o tempo, "o único elemento que importa" (HELDER, 2013, p. 143), por ser estruturador e também delimitador tanto para o poema que se lê quanto para o filme que se vê.

2. O poema convertido em som e em filme(s)

Ainda que a estranheza do próprio narrador se acentue enquanto "cria" o seu espaço no deserto (e cria a si mesmo), ele parece seguir à risca uma outra medida presente ainda em "(memória, montagem)": a de que quanto mais "desentendida, complexa e ambígua for a montagem, mais penetrante e irrefutável a sua força hipnótica" (HELDER, 2013, p. 143), o que desencadeia o terror do próprio Herberto Helder quando assiste às imagens em uma tela de uma sala africana.

O filme em questão é um curta-metragem intitulado *ESTA TERRA NÃO EXISTE*, concebido por Leopoldo Manuel Criner Baptista Dintel, arquiteto e artista plástico português conhecido por Leopoldo Criner – por vezes citado como Leopoldo Criner y Dintel (MARTELO, 2016, p. 61). O material foi apresentado no II Festival de Cinema Amador de Lobito, em Angola, no ano de 1972, período em que Herberto Helder viveu em África. Não há, ainda hoje, muitas informações sobre a película de Criner. É sabido que haveria sua exibição durante o *Colóquio Internacional sobre Photomaton & Vox e Herberto Helder*, realizado pela Universidade de Turim, na Itália, no dia 23 de março de 2018. De acordo com informações de António Fournier,[2] professor madeirense da mesma universidade e um dos organizadores do evento, o curta-metragem não foi exibido conforme planejado, permanecendo o mistério em volta das imagens que desapossaram a autoria de Herberto Helder de um de seus textos, como que exaurindo sua força, a ponto de rejeitar definitivamente o texto: "O nascimento do filme, ou seja, a comunicação do poema com o filme e do filme com o poema, leva à anulação do poema" (MIRANDA, 2009, p. 21).

[2] A respeito de maiores informações acerca do filme e sua exibição, escreve-me Fournier por e-mail: "Lamentavelmente está ainda em duas bobines – som e imagem – e tem de ser digitalizada, o que não é fácil e sobretudo não é barato fazer. Ainda não a vi, portanto. Lá se verá um dia..." Recebido em: 6 abr. 2019.

Mas a persistência do escrito destruído é notável. Ele já havia sido transposto para outra forma de mídia antes da criação do curta-metragem de Leopoldo Criner e, nos dias de hoje, considerada rara entre alfarrabistas, leilões de antiguidades e colecionadores. Trata-se de um dos dois vinis 7' intitulados *Herberto Helder*, integrantes da coleção *Poesia Portuguesa* produzida por João Martins e lançada pela Phillips, em 1970, com textos lidos pelo próprio poeta. "Este lugar não existe" ocupa o Lado A do disco, enquanto o Lado B traz "Havia um homem que corria", poema III de "Elegia Múltipla" (HELDER, 2014, p. 62) e "A manhã começa a bater", poema VII de "O Amor em Visita" (HELDER, 2014, p. 42), reunidos em *A colher na boca*.

IMAGENS 1 e 2 – Capa e contracapa do vinil "Herberto Helder", da coleção *Poesia Portuguesa* produzida por João Martins, de 1970.[3]





Sob a égide dos estudos de intermidialidade, este caso de poema transformado em som e depois em filme é um modo de adaptação, termo usado para "conversões de novelas em peças teatrais, peças em óperas, contos de fada em balés, e contos em filmes ou 'especiais' de televisão" (CLÜVER, 1997, p. 45).

Se para Herberto Helder "a eficácia que deveria pertencer ao poema deslocara-se completamente para o filme", não necessariamente

[3] Disponível em: https://www.discogs.com/Herberto-Helder-Poesia-Portuguesa/release/5988577. Acesso em: 17 nov. 2019.

significa que o filme de Criner tenha sido estritamente fiel ao texto de *Apresentação do rosto*, mas sim que "a metáfora ou o símbolo que era o poema, de súbito ausente, passara a existir com a força toda, e apenas no filme" (HELDER, 2013, p. 122), como se a autoria anterior desaparecesse.

Uma transposição eficaz não se limita a outro formato de mídia em si, mas à execução do cineasta que conseguiu uma "invenção impossível apanhada dentre o feixe das mais intrigantes possibilidades do texto", dada a gama de imagens do poema em questão, ainda que Herberto Helder pareça ter claro que o termo 'adaptação" possui o "sentido de 'reelaboração livre', transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo" (CLÜVER, 1997, p. 45), pois "o poema, e o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente" (HELDER, 2010, p. 22). São, ambos, uma espécie de magia.

IMAGEM 3 – Cena do curta-metragem *Este lugar não existe*, produzido pelo grupo O Dizedor,[4] em 2017.



[4] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MXSBC74htBQ. Acesso em: 17 nov. 2019.

Um novo caso de adaptação de "Este lugar não existe..." ocorre em 2017 com o vídeo homônimo do grupo *O Dizedor*,[5] concebido e recitado por Guilherme Gomes. Diferente do que sabemos a respeito da composição e da montagem do filme de Criner, o vídeo mais recente é um caso de texto intermidial que, de acordo com Clüver (2006, p. 20), "recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis". Assim, o filme de Gomes une a narração do poema e a filmagem, que parte do enquadramento de um cartão postal numa parede. À medida que a câmera toma distância do postal, são revelados seis atores em suas respectivas atividades em uma sala de jogos do Sport Clube Amoreiras, de Lisboa.

A pintura no início (e no centro) do curta-metragem é do simbolista suíço Arnold Böcklin (1827-1901) intitulada *A Ilha dos Mortos*, uma das telas mais amadas por personalidades como Freud, Lênin, Dalí e Gabrielle D'Annunzio.[6] A versão presente no filme é a terceira de uma série de cinco telas, pintada em 1880 – comprada, inclusive, por Adolf Hitler e parte da decoração do bunker na ocasião de seu suicídio, em 1945. Atualmente, a obra integra o acervo da Alte Nationalgalerie de Berlim.

Gomes diz que o vídeo "tem como mote um poema do Herberto – sobre quem não falarei muito, por falta de atrevimento. Uso-o como dica para o que é o Dizedor: este lugar não existe, realmente – estamos a filmar lugares impossíveis, pessoas impossíveis, símbolos ou sinais" (2017, s.p.). Do postal de Böcklin colado à parede para o cenário final do curta-metragem, o idealizador diz: "passamos para o que pode muito bem ser um postal do inferno, da morte, do desencontro em si" (2017, s.p.). Talvez caiba comentar que a tela de Böcklin representa um lugar inexistente tanto em si – análoga ao sonho, ao silêncio e à morte representados pelo barqueiro aportando em uma ilha – quanto no filme de *O Dizedor*, de onde ele parte. E o texto de Herberto Helder desde o

---

[5] Além de Herberto Helder, também outros poetas portugueses até então foram homenageados em vídeos postados em seu canal no YouTube, como Sophia de Mello Breyner Andresen, Alexandre O'Neill, Adília Lopes, Al Berto, Eugénio de Andrade, Ruy Belo e Mário Cesariny.

[6] *A Ilha dos Mortos: o quadro preferido de Hitler, Lênin e Freud*. Disponível em: https://www.brasil247.com/pt/247/revista_oasis/97906/A-Ilha-dos-Mortos-O-quadro-preferido-de-Hitler-E-de-Lênin-e-Freud.htm. Acesso em: 17 nov. 2019.

princípio nos leva a um *lugar* situado na "Arábia Saudita, no deserto" e a um *não-lugar*, já que não existe, ambos formando "polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação" (AUGÉ, 1994, p. 74).

Não é curioso um texto renegado ser um dos mais adaptados de toda a obra do autor? Ainda que o texto helderiano não exista mais e nem seja diretamente mencionado no texto "(magia)", a não ser a leitura gravada em disco pelo autor, as duas versões audiovisuais – sendo a primeira de fato quase extinta devido à sua indisponibilidade no mercado – e os raros exemplares dos dois livros em prosa e suas possíveis digitalizações, fotocópias e citações, de certo modo ele existe em *Photomaton & vox* e atua como uma espécie de força motriz para reunir os elementos em volta dele, que são suas próprias adaptações.

3. Conclusão: as imagens que transcendem o poema

Por fim, evocamos outro texto helderiano, "Cinemas",[7] que transcreveremos a seguir na íntegra,[8] um texto "de gênero indefinível, de uma poeticidade intensamente analítica e reflexiva que o aproxima do ensaio" (MARTELO, 2012, p. 168). A partir dele Herberto Helder levanta considerações sobre a montagem cinematográfica e suas respectivas imagens, como se complementasse textos em que as referências audiovisuais têm sido exaustivamente estudadas, embora nunca esgotadas, como no já citado "(memória, montagem)" de *Photomaton & vox*.

> Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca de beleza, dizem. É uma ciência dos movimentos, a

[7] Publicado pela primeira vez na Revista Relâmpago n. 3 (Fundação Luís Miguel Nava / Relógio D'Água) de 1998, e depois na antologia "Poemas com Cinema" (Assírio & Alvim), em 2010.

[8] Devido à sua ausência na obra reunida do poeta e à dificuldade de encontrá-lo nas duas publicações em que aparece, optamos mais uma vez pela transcrição integral.

beleza, ciência do ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? De todos os pontos a todos os pontos da trama luminosa, ao fundo da assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração na noite das salas, a mão instruída nas coisas mostra, rodando quintuplamente esperta, a volta do mundo, a passagem de campo a campo, fogo, ar, terra, água, éter (ether), verdade transmutada, forma. A beleza é cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? Então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza.

Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida. Esta é uma espécie de nomeação física que arranja à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo, o prodígio e o prestígio dos objetos em torno movidos por um inebriamento cerimonial. Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente. A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mãos em mãos seriais, movimento, montagem da sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação na luz!

Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria de olhar (cf. divergência entre Goethe e Schiller acerca da objectividade) e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista — aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades — transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos da eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se afundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente.

Alimentamo-nos de imagens emendadas, de representações conjugadas simbolicamente, pontos fortes, punti luminosi, pensamentos bucais, "o pensamento forma-se na boca", Tzara, nos olhos, irrompe ali, todo este fluxo, aqui, diante do medo, do júbilo, do êxtase, oh soberba antologia da magnificação quotidiana

> segundo o princípio do absoluto! Muitas erratas, muita pontuação, muito recurso à parcimónia, até Beethoven pegar na Ode à Alegria e o triunfo erguer-se, frente aos olhos, dos recessos da dor, filme, mágica prestidigitação tão calculadamente intempestiva nas pequenas salas escuras, o écran defronte.
>
> A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. Deus é uma gramática profunda. (HELDER, 2010, p. 21-22)

Nesse texto, o poeta leva o leitor à ideia do cinematógrafo ou de todo e qualquer instrumento de projeção quando diz que "a mão instruída" roda "a volta do mundo, a passagem de campo a campo", através dos cinco elementos, "ar, fogo, terra, água, éter (ether)". Essa passagem liga-se naturalmente ao fotograma "(magia)" por serem os quatro elementos, mais o éter, inerentes a toda e qualquer operação mágica ou alquímica que resulta em "verdade transmutada, forma" (HELDER, 2010, p. 21).

Daí passamos à quase impossível obtenção do texto em áudio, não fossem algumas reproduções do antigo disco em veículos como o YouTube.[9] E do vinil, também praticamente desaparecido, acessamos o lugar impossível com pessoas impossíveis da versão de *O Dizedor*, elevando o poema destruído a uma oitava maior em termos de objeto interartístico: a tela de Böcklin, parece tentar transportar o espectador – e o texto, de acordo com a vontade de Herberto Helder – rumo a algum silêncio e a um consequente esquecimento. Talvez porque

> cada uma das artes constitui a invenção ou a intensificação de um registro de sentido por exclusão dos outros registros: o registro privilegiado desencadeia, em sua ordem, uma evocação dos outros, segundo o que se poderia nomear uma proximidade contrastada: a imagem faz ressoar nela uma sonoridade do mutismo (NANCY, 2017, p. 56).

Esse processo garante a força do poema em si, ainda que passando a ser inexistente para o poeta. E se a reação de Herberto Helder à obra de Criner foi de incômodo, "por muito admirável que o filme fosse, a verdade é que a imagem cinematográfica tinha tornado o poema insuportável de

[9] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aOkJL3il5WQ. Acesso em: 23 de agosto de 2019.

'ver'" (MARTELO, 2016, p. 65). E é justamente porque "o surgimento das imagens duplica seu deslocamento em um fundo incerto, onde não se fixam as sementes, mas onde reagem as proximidades, onde se produzem os contágios, onde repercutem os ecos. Quanto mais uma imagem se abre e se eleva, mais se (a)funda" (NANCY, 2017, p. 65), não restando ao poeta outra opção que a aniquilação do poema, como se fosse mera cena cortada de um filme.

Além do curta-metragem de Criner, em "(magia)" Herberto Helder relata extensivamente o caso da máscara que, na ocasião, conecta a exibição do filme ao imediato acidente de automóvel sofrido pelo autor. Sabendo que "A máscara não esconde mas revela", e que "Nunca se utiliza nem manipula a máscara impunemente" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 596), ela acaba sendo o símbolo da identidade e do poder conferidos ao filme, uma representação que tem como potencial a superação do objeto (ou rosto) original, que fica por trás. Para trás.

E ainda que a máscara tenha de ser levada a cabo por um "operador luminoso", o poema destruído continua a existir e a criar o seu não-lugar. Talvez por uma impossibilidade de extingui-lo em definitivo, bem maior que a possibilidade de recriá-lo em outra mídia ou formato. E tanto a ainda desconhecida "obra maléfica" de Criner – como se somente Herberto Helder a tivesse assistido naquela "sala quente, branca, húmida e vazia de um clube qualquer" na África – quanto a de Gomes, são exemplos de transposição midiática que perpetuam o texto sobrevivente: artefatos – máscaras – que tanto ocultam quanto revelam (e perpetuam) o poema.

E se "a imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade" (HELDER, 2010, p. 22), cada uma das adaptações revela não apenas a "gramática profunda" do texto de Herberto Helder como também seguem sendo, "amedrontadamente", vivas (e respeitosas) homenagens.

Referências

AUGÉ, M. *Não-lugares:* Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de* sím*bolos*. Trad. Vera da Costa e Silva e Lúcia Melim. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, dez. 1997. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 14, p. 10-41, dez. 2006. DOI: https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.0.10-41. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454. Acesso em: 25 ago. 2019.

GOMES, G. Este lugar não existe, Herberto Helder (poesia). *Comunidade Cultura e Arte*, 29 mar. 2017. Disponível em: https://www.comunidadeculturaearte.com/este-lugar-nao-existe-herberto-helder/. Acesso em: 20 de ago. de 2019.

HELDER, H. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.

HELDER, H. Cinemas. *In*: FRIAS, J. M.; QUEIRÓS, L. M.; MARTELO, R. M. (org.). *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 21-22.

HELDER, H. *Photomaton & vox*. 5. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

HELDER, H. *Vocação animal*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

HELDER, H.; MELLO, F. R. Entrevista. *Jornal de Letras e Artes,* n. 139, s/p., 17 mai. 1964. Disponível em: http://www.triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html. Acesso em: 17 nov. 2019.

MARTELO, R. M. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

MARTELO, R. M. *Os nomes da obra:* Herberto Helder ou o poema contínuo. Lisboa: Documenta, 2016.

MIRANDA, R. N. *Modos de ver, modos de escrever*: da imagem e da escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard. Porto: Edições Afrontamento, 2019.

MIRANDA, R. N. *Percursos da imagem: relações entre a imagem poética e a imagem cinematográfica em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2009.

NANCY, J.-L. Imagem, mímesis & méthexis. *In*: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 56-65.

O DIZEDOR. *Este lugar não existe, Herberto Helder*. 2017. (07m03s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MXSBC74htBQ. Acesso em: 17 nov. 2019.

POMA, P. Obra híbrida exibe máquina lírica de poeta incontornável. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 97, n. 24.737, 5 ago. 2017. Folha Ilustrada, Caderno C, p. 6.

Escrita e leitura nos vídeos de Patrícia Lino e Matilde Campilho

Writing and Reading in the Videos by Patrícia Lino and Matilde Campilho

Thadeu C. Santos
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
thadeucsantos@gmail.com

Resumo: Desde *Roda lume* (1969), de Ernesto M. de Melo e Castro, o videopoema português perpassou décadas de experimentação ao largo da história da poesia editada em livros e impressos. Nos últimos anos, novidades tecnológicas como a câmera de celular e plataformas de compartilhamento de vídeos como o YouTube modificaram a maneira com que um videopoema pode ser feito, distribuído e lido/assistido. Essas novidades mostram-se imprescindíveis para analisar os videopoemas de Patrícia Lino e Matilde Campilho publicados recentemente. Na tentativa de propor um debate paralelo à crítica que se dedica ao estudo do videopoema em termos de expansão e de hibridismo em poesia, são apresentados tópicos sobre palavra e imagem presentes no ensaio "A reinvenção da leitura", de Ana Hatherly (1981). A simplificação da feitura de vídeos e a facilidade de hospedá-los em plataformas como o YouTube parecem interferir propositivamente nos vídeos de Lino e Campilho e apontam para um caminho oportuno a esta e a novas gerações de poetas portugueses.

Palavras-chave: escrita; leitura; poesia portuguesa contemporânea; poesia concreta; videopoema; videopoesia; YouTube.

Abstract: Since *Roda lume* (1969) by Ernesto M. de Melo e Castro, Portuguese video poem has gone through decades of experimentation along the history of poetry edited in books. In recent years, technological innovations such as the mobile camera and video sharing platforms like YouTube have changed the way that a video poem can be made, hosted and read/watched. These novelties are essential to analyze the

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.145-160

recently published video poems by Patrícia Lino and Matilde Campilho. In an attempt to propose a debate parallel to the criticism of the study of video poem in terms of expansion and hybridism in poetry, important topics on word and image are presented in Ana Hatherly's essay "The Reinvention of Reading" (1981). The simplification of video-making and the ease of hosting them on platforms such as YouTube demonstrate a purposeful interference and seem to point to an advantageous path for this and new generations of Portuguese poets.

Keywords: writing; reading; contemporary Portuguese poetry; concrete poetry; videopoem; videopoetry; YouTube.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 21 de novembro de 2019.

1 Introdução

Um dos debates críticos mais acalorados sobre poesia nas últimas décadas concentrou-se em desmistificar (ou mistificar?) as relações entre palavra e mídia para além dos modelos gráficos. Se, em algum momento da jornada gutembergiana, impressos impuseram-se como um padrão para o acesso à poesia, novidades tecnológicas como a do vídeo inseriram-se nesse contexto e complexificaram a feitura do poema por poetas e/ou artistas visuais. Desde então, a crítica teceu diferentes aportes para tentar distinguir a poesia entre outros campos das artes cinéticas como o cinema, a videoarte e a televisão, em alguns casos, fornecendo predicados para fomentar a má afamada discussão sobre o que é e o que não é poesia.

Nesse sentido, uma classe de objetos a qual denominou-se videopoema aparenta materializar essa discussão. Embora não seja unanimidade, o termo *videopoema* nos ajuda a estudar os pormenores da manifestação da poesia em vídeo tendo em vista um exercício de crítica literária. Provoca-se, a partir do termo, uma possibilidade de análise do vídeo enquanto partícipe da literatura. A atitude mostra-se necessária pois dificilmente um videopoema não poderia também ser entendido como uma peça de videoarte, termo mais afim da crítica de cinema. *Videopoema*, pois, cumpre um papel importante aqui, pois abre as possibilidades do vídeo para interpretações sobre escrita e leitura, temas capitais para a literatura, entre outros.

Além disso, essa concorrência interna da crítica sobre o vídeo (videopoema *versus* videoarte) permite uma discussão do videopoema voltada para o próprio campo audiovisual, em paralelo a noções de expansão – ou de hibridismo –, ora rotineiras no trato da poesia contemporânea (PEDROSA, 2015; SOARES, 2019). Talvez assim seja possível iluminar as tentativas de aferir se os videopoemas importam pouco ou muito à compreensão dos fenômenos latentes do vídeo. E, por conseguinte, avaliar como tais fenômenos influem na atividade de criação e de crítica literárias sobre vídeos.

Para dar escopo ao assunto deste artigo, a produção recente das poetas portuguesas Patrícia Lino e Matilde Campilho, em seus diferentes vídeos, nos coloca em um novo momento para a crítica sobre o videopoema. Isso porque a distribuição dos vídeos no YouTube – desde 2010, a mais popular plataforma de compartilhamento de vídeos on-line – reconfigura algumas notações da história recente do vídeo, principalmente por favorecer a fragmentação, a não-convencionalidade e a autopublicação (*self-made videos*), tópicos fundamentais quando pensamos as práticas de *videomakers*. Soma-se, ainda, a divulgação imediata. Diante desse novo cenário, a mirada/leitura de cada vídeo compartilhado pode acontecer simultaneamente a sua divulgação, mantendo-se disponível ao longo do tempo, conforme a vontade de sua própria criadora, que pode decidir quando o vídeo pode ou não pode ser visto – os canais mantidos pelas poetas funcionam como um arquivo aberto, em que é possível, além do fácil acesso aos materiais, comentá-los e republicá-los livremente.

2 Videopoema ou um problema para a leitura

O vídeo *Engenhoca* (2019a, 3’37”), de Patrícia Lino, é quase didático diante desses problemas generalizados do videopoema. Em seus primeiros segundos, vemo-nos diante de uma captura de tela retransmitida. O espectador/leitor está diante de uma página em branco do Microsoft Word, um dos softwares mais comuns para o escritor profissional na atualidade. Lino intencionalmente provoca o clichê do escritor diante da página em branco como ponto de partida da criação. Esse artifício inicial do poema, porém, não se trata apenas de um espelhamento para ilustrar como um escritor trabalha, pois o vídeo é mesmo um exercício de doloroso sentimentalismo: a trilha sonora, um

remix de "Barco negro", fado de Amália Rodrigues, dá ritmo para a composição dos versos que surgem um a um na tela, acompanhados pela marcação do cursor. O refrão entoado pela voz da cantora "Eu sei, meu amor / Que nem chegaste a partir / Pois tudo em meu redor / Me diz qu'estás sempre comigo" (LINO, 2019a, 1'20") surge no meio do vídeo, anunciando uma quase epígrafe do poema. *Engenhoca* trata-se, portanto, de um coração que incorpora o destino irrecusável de amar alguém cuja presença mostra-se descontinuada: "O amor não proíbe a engenhoca, / que é o coração".

O vídeo reforça a sensação de um poema que está sendo escrito naquele exato instante, como se fosse um flagrante do momento em que é criado. No entanto, não sabemos se é realmente isto o que está em cena, não sabemos se se trata de uma performance, pensada de antemão, sobre a atividade de uma poeta ou se é de fato um registro em tempo real de como um poema é feito por Lino, praticamente de improviso. Um momento específico contribui para essa confusão. Na minutagem 2'30" do vídeo, o cursor apaga um verso há pouco escrito para colocar outro no lugar. Onde lemos:

> Faço-te gargalhar, a tua cabeça
> brilhante sobre a mesa e não
>
> não vás
>
> Deixas-me a tua camisola
> Deixas-me provar o teu gelado de açafrão
> (LINO, 2019a, 2' 30")

Passamos a ler:

> Faço-te gargalhar, a tua cabeça
> brilhante sobre a mesa e não
>
> não vás
>
> Deixas-me a tua camisola
> Leva uma maçã para o caminho
>
> O teu cheiro no algodão
> O portão que se fecha sozinho
> (LINO, 2019a, 2'37")

Essa modificação nos aproxima da atividade de composição (e de edição) do poema, fazendo com que nós, como leitores, nos perguntemos se aquele movimento possui alguma interpretação implícita ao próprio vídeo. Fica-se na dúvida se, afinal, o verso "Deixas-me provar o teu gelado de açafrão" faz parte ou não do poema, uma vez que podemos considerá-lo como elemento movido e interrompido do vídeo – algo inconstante que se manifestou, que apareceu mas que não quis ficar. Como citar o verso que foi apagado? Esse verso também deve ser ignorado pela leitura? Curiosamente, *Engenhoca* termina com uma procura um tanto angustiante pelo ser amado, em duas estrofes repetidas, reforçando não apenas a situação de impassibilidade amorosa como a de apego aos vestígios que foram deixados por algum amor que está de partida – que não está mais presente.

> Onde estás que já não me alinho
> com os dias
>
> Onde estás que já não me alinho
> com os dias
> (LINO, 2019a, 3'25")

A exposição da página em branco e a composição letra a letra do poema em *Engenhoca* também evidencia a origem imagética da escrita. A página em branco é, pouco a pouco, ocupada por uma mancha tipográfica, facilmente identificada como um poema. No entanto, não podemos nos distanciar do entendimento de que esta mesma página é, pois, uma tela – seus motivos tipográficos também são motivos videográficos. Essa ambivalência parece reelaborar o estatuto de permanência da palavra escrita. De repente, o verso apagado abruptamente após a seleção do cursor também coisifica aquela frase, torna-a frágil, capaz de ser colhida e movida com extrema facilidade. A palavra se pulveriza, provoca a leitura a cada inscrição, fazendo-nos ler de acordo com o ritmo que a poeta programou, como se os leitores estivessem reféns de seu tempo. Artifícios da imagem em movimento colocam-se, então, como um problema para a leitura.

3 Ler desenhos: Ana Hatherly e "A reinvenção da leitura"

No entanto, como ler um videopoema? O ensaio "A reinvenção da leitura", de Ana Hatherly (1981), publicado primeiramente em 1975, importa-nos especialmente porque propõe uma análise dos resultados – a própria motivação para ler – da prática do poema visual enquanto modificador do entendimento de que a leitura é algo que se realiza alienadamente à constituição da palavra enquanto imagem.

Nesse ensaio, Hatherly (1981) empenha-se em indicar as consequências à leitura da evidência da imagem apresentada pela poesia visual. Para lograr seu objetivo, ela nos coloca em direção à origem da escrita pictórica, remontando a mais longínqua antiguidade da escrita. Em diálogo com Sylvester Houéddard, a autora recupera a noção de que o ato de escrever está intimamente ligado ao ato de desenhar, "a escrita é uma pintura de palavras" (HATHERLY, 1981, p.138), ela diz, afastando-se de noções banalizadas sobre o uso do alfabeto, como a que se concentra em denotá-lo apenas como um sistema de representação fonético.

Hatherly (1981) provoca o leitor de poesia a submergir dentro das propostas de problematização da leitura oferecidas por alguns movimentos vanguardistas do século XX, principalmente aqueles que evidenciaram a escrita como uma particularidade da imagem. O "texto-visual" (termo emprestado de Max Bense para denominar escritas como as do poema visual) remonta milênios de práticas escriturais, em diferentes sociedades, desde o pictograma ao ideograma e o alfabeto, entre outros.[1]

---

[1] Um importante estudo do artista visual Julio Plaza (1986), que tratou das possibilidades videográficas de um sistema de comunicação à época chamado de videotexto (VDT, uma espécie de fax decodificado via linha telefônica em tela), parece dialogar com a perspectiva diacrônica de Hatherly sobre escrita e leitura. Plaza resgata a malha geometrizada do Neolítico (7000 a.C.-2500 a.C.) como uma das raízes da linguagem daquele novo serviço de telecomunicação. Isso porque a cestaria dos povos que habitavam a região que hoje corresponde ao Oriente Médio produziu imagens muito similares às que Plaza experimentou naquele equipamento eletrônico. "A partir disso", diz Plaza (1986), "já se pode adiantar, através de uma analogia claramente visível, que o operador de VDT tem hoje a mesma dificuldade que o homem do Neolítico, quando este tratava de adequar e traduzir um desenho analógico em forma orgânica para a malha altamente geometrizada da cestaria, das esteiras em papiro e mesmo do tecido, pois a trama e urdume organizavam-se como retícula que apreendia o desenho, adequando-o à nova realidade industrial. O resultado era um desenho altamente geometrizado e digitalizado por ser esquemático em relação ao original". PLAZA, J. *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 83.

Logo, o poema visual não poderia revelar-se totalmente à leitura que o pretendesse resumir apenas pelo significado de alguma palavra sem que houvesse igual atenção ao conjunto de características que lhe conferem uma imagem. Isso está, de certo modo, na raiz do desenvolvimento da poesia visual. Nesse contexto, também a ilegibilidade – os usos da forma das inscrições e dos espaços em branco – deve somar-se ao resultado da interpretação, principalmente quando estamos diante de um poema concreto.

A leitura reinventada, portanto, também implica em ato criativo, não apenas como algo consequente à legibilidade, mas também como algo que considera as demais comunicações ilegíveis que o poema transforma. É por isso que Hatherly conclui que "saber ler é saber criar" (1981, p. 141), intuindo a abertura pela participação que o poema visual requer à noção mesma de leitura. A ilegibilidade, então, é jamais algo descartável ou fortuito.

Embora sem essa intenção, o ensaio de Hatherly encontra campo fértil para uma transferência propositiva de suas explanações – à leitura do poema visual – para o videopoema. Não apenas dos videopoemas que foram originados diretamente do exercício concretista, mas de qualquer videopoema. Assim aponta o comentário do professor e crítico Manuel Portela (2012, p. 442) ao ensaio "A reinvenção da escrita":

> Legibilidade e ilegibilidade são resultado da tensão interna entre as diferenças materiais que o texto propõe e a relação dessas operações formais com os limites dos códigos de leitura disponíveis. Reinventar a leitura seria responder à reinvenção da escrita decorrente dos processos de intermediação, fragmentação, especialização, visualização e performativização da palavra.

As questões levantadas por Hatherly (1986) sobre palavra e imagem se mostram perspicazes para uma melhor compreensão das dinâmicas operantes em *Engenhoca*. Apesar de este videopoema guardar alguma distância dos ditames da poesia concreta, não seria também causa de uma "tensão interna" o apagamento daquele verso? Haveria alguma situação oculta no fato de que "Deixas-me provar o teu gelado de açafrão", um verso que ainda não parece aceitar o distanciamento que por ora se coloca, fora substituído por "Leva uma maçã para o caminho", um verso que parece liberar o ressentimento para o inevitável distanciamento? Podemos ler essa substituição também como "texto", ter

ciência do que foi apagado, para ter ciência do que depois foi incluído? Vale dizer que é este justamente o momento de virada do poema, quando o tom de negação é desdobrado para o de aceitação e de despedida.

Esse breve trecho de invenção mostra-se bastante singular quando aproximamos *Engenhoca* dos videopoemas realizados pelo concretismo como, por exemplo, *Roda lume* (1969, 3'02"), de Ernesto M. de Melo e Castro, um videopoema produzido para a televisão que, após ser veiculado certa vez, fora destruído pela emissora por ter sido considerado de nenhum interesse (REIS, 2014). Em *Engenhoca*, lidamos com um poema em verso livre, cuja aparição do texto volta-se mais a exteriorização – flagrante ou feitichizada – da atividade em tempo real de criação de um poema no Microsoft Word. De certa forma, esta implicação está muito mais próxima da atividade dos poetas atualmente do que a atividade dos poetas concretos, embora seja evidente a importância da aventura concreta para analisarmos a materialização desse videopoema.[2]

Contudo, *Roda lume* não pode ser atropelado quanto à importância do gesto de Melo e Castro na realização de seu empreendimento artístico inaugural. Belén Gache (2006), poeta e pesquisadora espanhola-argentina, lembra no catálogo do II Festival Internacional de Video Poesía organizado pelo coletivo VideoBardo, em 2006, em Buenos Aires, de um importante vídeo realizado por Rrose Sélavy, pseudônimo de Marcel Duchamp, com colaboração de Man Ray, intitulado *Anémic cinema* (1926, 8'43"). Para Gache (2006), *Anémic cinema* pode ser considerado uma das obras precursoras do videopoema – é um vídeo que, de fato, parece antecipar a estética concretista que tomaria o mundo da poesia de assalto a partir dos anos 1950. Não à toa, é possível perceber em *Anémic cinema* alguma influência de *Un coup de dés,* de Mallarmé, poema-livro que causou forte impacto tanto em Duchamp quanto nos concretistas (ARBEX, 2011). *Roda lume* apresenta-se, portanto, como um vídeo que inaugura a tomada do concretismo da atividade poético-

[2] Vale ressaltar que os videopoemas concretos, tanto os de Melo e Castro quanto os da franquia brasileira do grupo Noigandres e de poetas afins, realizados no início dos anos 1990 na Universidade de São Paulo, consistiam em sua maioria em animações dos poemas gráficos já existentes ou continham premissas doutrinárias já bem exploradas em publicações anteriores, talvez por isso, sejam um tanto menos significativos diante da totalidade do labor poético encampado pelo concretismo no Brasil e em Portugal (FERREIRA, 2004; BUORO, 2018; REIS, 2014).

cinética trabalhada anteriormente em *Anémic cinema*. Dessa vez, partindo de princípios literários, emparelhando-os às perspectivas da imagem em movimento, da composição ideogramática em direção à videográfica.

3 Os recados de Matilde Campilho: uma rachadura no YouTube?

Em um dos seus vídeos no YouTube, *REVOLUTION* (2019b, 2'16"), Patrícia Lino se aproxima do concretismo ao abrir diálogo direto com uma peça visual de Augusto de Campos, a "enigmagem" "Pentahexagrama para John Cage", uma homenagem ao silêncio trabalhado pelo antiprocedimento fundamental do músico norte-americano. Campos centraliza a figura de uma pauta musical comum subvertida através da pontuação das notas musicais nos espaços brancos, quando habitualmente é feita nas linhas pretas. De que se trataria essa revolução? Lino reproduz com cores a imagem de Campos e uma nota de piano soa a cada mudança de coloração. O silêncio é quebrado por um acompanhamento sonoro monótono e vagaroso. No entanto, a palavra "revolution" é processada em diferentes estados de animação e, aparentemente, desacompanha a instrução sonora, promovendo um contraste em direção a uma vitalidade primaveril. A palavra "revolution", pois, parece ganhar vida própria, desobedecendo com seus movimentos a ode ao silêncio e refazendo a perspectiva afixada anteriormente, tal qual uma anedota videográfica, que a imagem de Campos encapsulara.

Esse tipo de apropriação é amplamente debatida como um dos procedimentos mais inventivos que a internet propulsionou em relação ao "comportamento respeitoso" da recepção de obras de arte. É, inclusive, uma das consequências notadas pela convergência dos pontos de saída e chegada de objetos artísticos em um mesmo dispositivo multimídia, como os computadores e celulares. Isto posto, é possível apontar outros tipos de explorações mediais que se pautam de maneira similar, uma vez que plataformas como YouTube funcionam como arquivo aberto em constante modulação, intensificando ainda mais tais proposições de convergência da aparelhagem digital e do retrabalho e reprocessamento de obras.

Além disso, como parte da noção de arquivo aberto aqui encarada, não apenas videopoemas, mas vídeos que aparentam registros notadamente de arquivo de família, misturam-se nos canais que Patrícia Lino e Matilde Campilho mantém no YouTube. Se, por curiosidade, executamos todos os vídeos dos canais dessas poetas em sequência,

assistiremos a não apenas as obras de arte mas também registros pessoais e, portanto, íntimos.

Contudo, nos vídeos de Matilde Campilho publicados no canal macmakuu (um pseudônimo?), as esferas artística e íntima ganham o mesmo corpo audiovisual, chegando ao ponto de desafiar a própria consideração de que se tratam de videopoemas no sentido trabalhado por Lino. Campilho parece remontar uma proposta audiovisual diarística, trabalhando um tipo de relato individuado que alcança uma posição elevada de poeticidade. É o caso de *Fevereiro* (2014c, 5'24"). Com 400 mil visualizações no YouTube, *Fevereiro* tem status de *hit*.

Na oportunidade do lançamento de *Jóquei* (2014), quando Campilho estreou no círculo oficial das letras portuguesas como autora de poemas, ela foi entrevistada pelo *Jornal I* e, ao ser questionada sobre se "os videopoemas e essas publicações na internet" trariam "algo de fresco ao embrulho da poesia", respondeu assim (CAMPILHO, 2014b, s.p.):

> É engraçado porque as pessoas deram-lhes o nome de videopoemas. Aquilo eram recados. Eu vivia longe, [no Brasil] com um fuso horário diferente, e muitas vezes aquilo eram só observações do mundo. Embora o poema seja normalmente curto, via que, quando a coisa passava um certo tempo, perdia-se. Temos muito para fazer. Aquela coisa do vídeo e do som talvez se apanhe de outra forma. Não sabia se chegavam a ser poemas. Para mim, são histórias que ia contando. Lá estava meio escondido, mas foi aparecendo. Trabalhava com notícias e misturava as duas coisas. Usava aquele espaço para contar as coisas como queria.

"Aquilo eram recados". A montagem de *Fevereiro* é feita com registros notadamente amadores. Cenas gravadas no celular de paisagens do Rio de Janeiro revelam quadros que parecem direcionar o olhar do espectador para o céu e o horizonte infinitos. A tropicalidade evidente das escolhas de Campilho, como a aparição de coqueiros esvoaçados e panoramas do entardecer na praia de Ipanema, reforça a estação do verão na zona sul do Rio de Janeiro. Há também uma encenação do saudosismo, uma vez que *Fevereiro* é um vídeo que assume uma estrangeiridade, consequente do tempo vivido pela autora enquanto morou no Brasil. Poderíamos dizer, sem querer fincar pés em estereótipos, que a visualidade de *Fevereiro* poderia fazer parte de qualquer álbum audiovisual de recordações turísticas. No entanto, a narração produz um corte incisivo nessa plasticidade quase relaxada. No início do filme, a voz de Campilho (2014c) entra em *off*:

> Escute só, isto é muito sério. Anda, escuta que isso é sério! O mundo está tremendamente esquisito. Há dez anos atrás o Leon me disse que existe uma rachadura em tudo e que é assim que a luz entra, não sei se entendi. Você percebe alguma coisa da mistura entre falhas e iluminação? Aliás, me diga, você percebe alguma coisa de carpintaria? Você sabe por que meteram um boi naquele estábulo ao invés de um pequeno rinoceronte? Deve ter tido alguma coisa a ver com a geografia. Ou com os felizmente insolussionáveis mistérios que só podem vir do misticismo asiático. Um boi é um bicho tão… inexplicável. Ainda bem. O amor é um animal tão mutante, com tantas divisões possíveis. Lembra daqueles termômetros que usávamos na boca quando éramos pequenininhos? Lembra da queda deles no chão? Escute, isto é sério. Andamos crescendo juntos, distraidamente. As árvores crescem conosco. Nossa pele se estende; nosso entendimento, teso, também. O século cresce conosco. O amor pelas ventas da cara do mundo... também. Quanto a um para um entre nós dois, isso logo se vê. Não sei nada sobre a paixão. Suspeito que você também não. Mas começo a entender que o compasso da fé está mudando a passos largos: dois pra lá e dois pra cá. Portanto, escute: isto é muito sério, isto é uma proposta aos trinta anos. Agora que o mercúrio assumiu sua posição certa, vem comigo achar o metrônomo mágico entre a folhagem. E no caminho até lá, vem dançar comigo, vem (CAMPILHO, 2014c, 0'03").

A narração de Campilho sobrepõe-se à pacata orla carioca, revelando a partir daquelas imagens uma série de situações completamente deslocadas de uma leitura que privilegia o olhar de turista; eis, então, a forma completa de seu recado. Um recado sobre o amor, sobre a cumplicidade e o destino.

No entanto, de início, quando Campilho rememora algum ensinamento sobre aquele estado de coisas, diz: "Leon me disse que existe uma rachadura em tudo e que é assim que a luz entra, não sei se entendi" (CAMPILHO, 2014c, 0'20"). Há, talvez, uma remissão à própria manifestação da luz no vídeo. Seja a luz que permite que uma imagem seja capturada pelo celular ou a luz da emissão da captura na tela. Também, essa "luz" que entra poderia ser a própria emissão do vídeo, manifesto feito uma rachadura no senso comum de realidade. Uma rachadura no YouTube? Conseguinte, Campilho explora essa imagem em outros trechos da narração em *Fevereiro*, quando diz: "A luz entrou torta por nós a dentro, mas, olha, eu gosto de você!", "a luz do verão passado quebrou

o vidro da melancolia e agora ela fica se expandindo pelas ruas todas" e "o mestre ainda não veio decretar o começo da abstenção e, olha, a luz ainda está conosco" (CAMPILHO, 2014c, 3'22"; 3'57"; 4'48"). Essas indicações de manifestações da luz parecem construir uma ponte entre o discurso mesmo do vídeo e dos ambientes que lhe serviram de cenário para filmagem, num curioso jogo de remontagem e deslocamento entre visualidade e narratividade.

Em seus vídeos, Campilho engenhosamente provoca outras estranhezas a partir da própria mídia que está, então, a manipular. No vídeo *Conversa de fim de tarde depois de três anos no exílio* (2014a, 2'11"), uma roda-gigante toda iluminada com neons chamativos concorre com sua narração pausada, então, a voz de Campilho arma mais uma jogada em seu próprio discurso, "você me olhando e me pedindo que fale / 'por favor fale mas não escreva'", ela diz, para depois dar mais detalhes sobre a conversa que protagoniza o enredo de seu vídeo. Aqui, Campilho parece reforçar que é aquela a forma que ela quer dizer, talvez por não ser possível dizer de outra forma, mesmo que isso cause algum estranhamento, afinal, ela está falando consigo mesma. Ouvimos ela falar por dentro. O reforço em oferecer a fala no lugar da escrita – aparentemente quando era a escrita que era demandada – dá ao videopoema uma força apenas possível em seu próprio meio.

Assim também, em *não é cair: é voar com estilo* (2014d, 3'15"), a narração de Campilho inaugura o vídeo com uma desistência da escrita, quando a narradora procura, oportunamente, outra maneira de dizer o que deseja: "*I was going to write you a poem, but then I didn't. A week ago I wrote you a tiny telegram* e dizia *'I'll be home soon. Do not cry, Princess*'" (CAMPILHO, 2014d, 3'05").[3]

É possível que essas escolhas pela recusa do poema como forma de discurso (de certa maneira também presente na entrevista para o *Jornal I*, quando Campilho prefere usar a palavra "recados" em vez de "videopoemas") sejam intencionais no sentido de desenquadrar certo tipo de "mídia" de uma classificação já dada e, por isso, óbvia demais para dar conta do seu fazer. Talvez se sua intenção fosse realmente criar videopoemas, suas escolhas poderiam ter sido outras, distantes da aproximação da intimidade com a própria vida da poeta, segundo sua engenharia audiovisual particular.

[3] "Eu ia escrever um poema para você, mas não escrevi. Semana passada, eu escrevi para você um telegrama breve e dizia 'Eu vou voltar logo pra casa. Não chore, Princesa'."

Contudo, a maneira como esses vídeos (poemas ou não) foram feitos e chegaram aos espectadores traz uma interessante lição sobre o momento da videoarte após a popularização do YouTube e plataformas similares. A vulgarização dos equipamentos de captação audiovisual e a facilidade de edição e distribuição é, com certeza, bastante determinante para a oportunidade que temos, agora, de observar tais objetos dentro de uma proposição de crítica literária. Se em algum momento dos anos 1990 foi necessário que um equipamento sofisticado e caro fosse adquirido pela Universidade de São Paulo para que poetas concretos brasileiros conseguissem produzir videopoemas ou que houvesse um convite de uma grande emissora de televisão para que Melo e Castro criasse *Roda lume* (REIS, 2014), hoje, algo próximo disso é possível a partir de um simples celular. Para o pesquisador Rodrigo Lopes (2012, p. 4):

> Essa teia de inclusão e vulgarização do vídeo não poderia estar completa sem a inserção das câmeras de vídeo nos celulares. Sua criação e também constante evolução permitiu, mesmo com as diversas limitações técnicas impostas pelo tipo de lente e capacidade de personalização da captura, um registro foto e videográfico bastante peculiar do cotidiano.
>
> A importância desses equipamentos é clara se pensamos nas possibilidades de interação entre eles e o computador: essas câmeras digitais – sejam as de celulares ou as fotográficas – facilitam o processo de captura das produções por parte do computador, agora uma peça-chave na produção videográfica. Placas de captura e caros cabos especiais passam a ser dispensáveis, o que em muito barateia e simplifica tal processo. Efetivamente, a presença dos computadores traz uma nova realidade técnica a ser levada em conta: ele possibilita processo de edição em quase qualquer contexto.

Os apontamentos levantados por Lopes (2012) que nos ajudam a compreender as técnicas utilizadas no trabalho em vídeo de Campilho também podem ser analisados a partir de um vídeo de Patrícia Lino que se aproxima bastante do Rio de Janeiro capturado por *Fevereiro*. Em *Copacabana* (2017, 1’54”), o espectador/leitor vê-se diante do mar que remói a praia com suas ondulações em frente a duas crianças brincando na praia. O quadro do vídeo é intercalado por cartelas pretas em que o texto do poema aos poucos se revela, estabelecendo, desse modo, um constructo que pretende fundir os frequentadores do balneário com a própria noção de moradia, de lugar onde a vida não apenas acontece, mas é guardada.

olha lá os menino inquilino (*sic*) do mar
mora na minha testa o que resta do teu beijo

[...]
olha lá a vida
as circunstâncias do afeto
(LINO, 2017, 1'47")

4 Considerações finais

Se podemos aqui delinear um momento inicial dessas práticas videopoéticas em arquivos abertos, rememorando o passado vanguardista recente e as reconfigurações dos modos de se fazer um vídeo na atualidade, vemo-nos próximos da vivência de uma profecia enviada pela experimentação do século XX sobre o futuro da poesia. Esta fora proferida por Waly Salomão, em 1983, durante a gravação de um encontro dele com Paulo Leminski, mediado pelo jornalista Leão Serva, da *Folha de S.Paulo*, e exibido em um programa de televisão. "O futuro começa por a gente se sentir em casa no mundo eletrônico", disse Salomão, enquanto debatia com Leminski as novas configurações para o poema propostos por Julio Plaza a partir da manipulação do videotexto (ALBUQUERQUE, 2017).[4]

A simplificação de feitura do vídeo e a facilidade de distribuí-lo em plataformas como o YouTube demonstram, desde já, uma interferência propositiva para esses novos objetos da poesia. Se bem sabemos que a história da escrita se constitui num enredo em que palavra e imagem fundem-se em um mesmo corpo visual, as dinâmicas intrínsecas desse tensionamento apresentam-se mais expostas diante das artes digitais, em que as estruturas de linguagem são mais facilmente movidas e os objetos são mais facilmente distribuídos. A popularização de aparelhos capazes de emitir e receber arquivos em tempo real virtualiza os laboratórios de experimentação artística, mudando noções habituais em artes sobre acervo e exposição, publicação e autoria. Resta-nos, a partir de agora, aguardar o que será feito por esta e pela próxima geração de poetas portugueses, cujos caminhos para a inscrição videográfica colocam-se integralmente diante dessa abertura.

[4] *Ver também* nota de rodapé 3.

Agradecimento

Agradeço imensamente a Juliana Travassos pelas lições sobre o videopoema na modernidade e contemporaneidade.

Referências

ALBUQUERQUE, T. Z. *Arranjos dinâmicos*: escritura, gesto e vocalidade na poética de Waly Salomão. 2017. 172 f. Tese. (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ARBEX, M. Anémic Cinéma: uma experiência do avesso da linguagem. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 8, p. 89-98, 2011. DOI: https://doi.org/10.17851/2317-2096.8.0.89-98

BUORO, T. A escrita do poema concreto e sua recriação em vídeo. *eLyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, Porto, n. 12, p. 47-58, 27 dez. 2018. DOI: https://doi.org/10.21747/21828954/ely12a2

CAMPILHO, M. *Conversa de fim de tarde depois de três anos no exílio* (vídeo). YouTube, 2'11", 2014a. Disponível em: https://youtu.be/pQqBRZezPJk. Acesso em: 29 set. 2019.

CAMPILHO, M. Entrevista ao *Jornal I*, 2014b. Disponível em: https://ionline.sapo.pt/311971. Acesso em: 29 set. 2019.

CAMPILHO, M. *Fevereiro* (vídeo). YouTube, 5'24", 2014c. Disponível em: https://youtu.be/VasLnEWnAxY. Acesso em: 20 set. 2019.

CAMPILHO, M. *não é cair: é voar com estilo* (vídeo). YouTube, 3'15", 2014d. Disponível em: https://youtu.be/TsFWIi_nOtU. Acesso em: 29 set. 2019.

FERREIRA, A. P. Videopoesia: uma poética da intersemiose. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 8, p. 37-45, dez. 2004. DOI: https://doi.org/10.17851/1982-0739.8.0.37-45

DUCHAMP, M.; RAY, M. *Anémic cinema* (vídeo). YouTube, 8'43", 1926. Disponível em: https://youtu.be/eLwlsNK2CGg. Acesso em: 24 set. 2019.

GACHE, B. Videopoesía o cómo escapar de la página blanca, 2006. Disponível em: http://findelmundo.com.ar/belengache/videopoesia.htm. Acesso em 29 set. 2019.

HATHERLY, A. "A reinvenção da escrita". *In*: HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. (org.). *Po-Ex*: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1981. p. 138-152.

LINO, P. *Copacabana* (vídeo). YouTube, 1'54", 2017. Disponível em: https://youtu.be/8puJFhsI_UQ. Acesso em: 25 set. 2019.

LINO, P. *Engenhoca* (vídeo). YouTube, 3'37", 2019a. Disponível em: https://youtu.be/8DpzJHrn94E. Acesso em: 20 set. 2019.

LINO, P. *REVOLUTION* (vídeo). YouTube, 2'16", 2019b. Disponível em: https://youtu.be/Qf6jqkVtb8w. Acesso em: 29 set. 2019.

LOPES, R. E. L. Redimensionamento do espaço de exibição e distribuição de videoarte. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXV., 2012, Fortaleza. *Anais* [...]. Fortaleza: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012.

MELO E CASTRO, E. M. *Roda lume* (vídeo). PO-EX, 3'02", 1969. Disponível em: https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-roda-lume/. Acesso em 29 set. 2019.

PLAZA, J. *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec, 1986.

PEDROSA, C. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos avançados* [on-line], São Paulo, v. 29, n. 84, p. 321-333, 2015. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142015000200020.

PORTELA, M. Introdução a "A reinvenção da escrita". *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 2, p. 441-469, 2012.

REIS, P. Videopoesia: produção poética híbrida em língua portuguesa. In: TORRES, R. (org.). *Poesia experimental portuguesa*: contextos, ensaios, entrevistas, metodologias (e-book). Porto: Universidade Fernando Pessoa, p. 101-116, 2014. Disponível em: http://www.po-ex.net. Acesso em: 20 set. 2019.

SOARES, I. S. A linguagem da videopoesia e uma leitura de "Fevereiro", de Matilde Campilho. *eLyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, Porto, n. 13, p. 95-113, 9 jul. 2019. DOI: https://doi.org/10.21747/21828954/ely13a5

A personagem negra no teatro português: uma revisão de literatura

The Black Character in Portuguese Theater: A Literature Review

Samira Pinto Almeida
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil
samira.letras@gmail.com

Resumo: O artigo pretende abordar, de forma panorâmica, o modo como a personagem negra aparece em textos dramáticos portugueses – circunscrevendo a função e as características dela nas peças –, tendo, para tanto, como base teórica a confrontação dos estudos realizados por Tinhorão (1988), Pascal (2000), Pimentel (2013) e Zekri (2017). O objetivo é lançar um olhar crítico sobre as representações históricas estereotipadas (construídas, sobretudo, por autores brancos) da identidade negra no teatro português desde o século XVI até os dias atuais, bem como apontar os desafios da nova geração de artistas que se afirma negro-descendente na criação de imagens positivas dessa identidade e na reivindicação de espaços democráticos, dentro e fora do palco, que contemplem a diversidade racial.

Palavras-chave: dramaturgia; teatro português; personagem negra.

Abstract: The paper intends to approach, in a panoramic prism, the way the black character appears in Portuguese dramatic texts – circumscribing his/her function and characteristics in the plays –, having as a theoretical basis the confrontation of the studies carried out by Tinhorão (1988), Pascal (2000), Pimentel (2013) and Zekri (2017). The objective is to take a critical look at the stereotypical historical representations (mainly built by white authors) of black identity in Portuguese theater from the 16th century to the present day, as well as pointing out the challenges of the new generation of self-declared black descendants artists in creating positive images of this identity and in claiming democratic spaces, on and off the stage, that contemplate racial diversity.

Keywords: dramaturgy; Portuguese theater; black character.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.161-176

Recebido em: 30 de setembro de 2019.
Aprovado em: 11 de dezembro de 2019.

Nas últimas décadas, a luta pela igualdade de direitos encabeçada por grupos minoritários, o crescimento da disputa por narrativas e a reivindicação de imaginários alternativos vêm promovendo certa revisão histórica dos mais diversos conteúdos, inclusive no campo das artes, com o intuito de, por um lado, desconstruir a visão disseminada pela classe dominante sobre os subalternos e, por outro, propor novas imagens, mais plurais e libertárias. Esta afirmação pode ser verificada no âmbito da crítica literária, marcado, atualmente, pelo aumento de pesquisas – impulsionadas pelos estudos culturais – interessadas em analisar com um novo olhar as representações de personagens que, reproduzindo a lógica social e o discurso hegemônico, ocupam na ficção um estatuto menor, sendo muitas vezes desumanizadas. A reflexão sobre a construção das imagens do negro na dramaturgia portuguesa é um exemplo desse fenômeno, figura contemplada já na segunda metade do século XX por meio de um estudo pioneiro[1] realizado por José Ramos Tinhorão.

O aparecimento da figura do negro no teatro data do século XVI e está condicionado a modificações importantes na sociedade portuguesa do período. Convém lembrar que o elemento de cor está presente desde o início da formação do Estado-nação, por meio da ocupação territorial (do espaço que hoje se entende por Portugal) pelos mouros. Além disso, a escravidão negra era parte da realidade portuguesa antes mesmo da fase das grandes navegações, sendo o tráfico negreiro autorizado e supervisionado pela coroa. Logo, a personagem negra adentra a cena

[1] A pesquisa do brasileiro José Ramos Tinhorão publicada com o título *Os negros em Portugal*, além de inovadora (não apenas pelo recorte, como também pelo olhar arguto lançado sobre o objeto), é grandiosa. O autor avalia em profundidade como se deu o contato entre portugueses e africanos, detendo-se, sobretudo, na contribuição destes para o desenvolvimento da sociedade lusitana. Nesse sentido, o pesquisador investiga a atuação dos negros nas mais variadas áreas, incluindo a economia (mercado de trabalho), cultura (touradas), língua (acréscimos vocabulares à língua portuguesa), artes (neste último caso, além da personagem negra no teatro, o autor analisa as representações dessa figura na literatura, bem como a participação da população de cor no desenvolvimento da tradição fadista).

tardiamente, quando já se torna inegável a presença maciça dos africanos nos centros urbanos. O modo como essa presença se dá (isto é, os papéis sociais desempenhados pelos africanos) influi diretamente na forma como tais sujeitos serão representados nas artes. Zekri (2017), apoiado em María Luisa Lobato, sustenta ainda que a representação ficcional do negro ingressa no palco ocidental quando os africanos passam a fazer parte do cotidiano dos autores de dramaturgia e demais artistas vinculados às artes cênicas, auxiliando à gente do teatro. Assumindo as funções braçais, "julga-se que fossem observadores de algumas atividades teatrais durante o trabalho, tais como alguns ensaios ou espetáculos. Outra possibilidade é a de que estes negros possivelmente serviam como fonte da imitação e criação da figura do negro aos actores" (ZEKRI, 2017, p. 45). É enquanto o Outro radical, o estrangeiro preso à condição indigna da escravidão, que o negro passa a integrar o teatro português, sendo apresentado em contraste (em termos de aparência, valores culturais, intelecto e sensibilidade) ao branco colonizador.

Segundo Tinhorão, o primeiro texto dramático (de que se tem notícias) a apresentar uma personagem negra pertence a Henrique da Mota, obra publicada em *Cancioneiro Geral* – organizado por Garcia de Resende. Com o título *O pranto do clérigo*, a peça do século XVI tem por enredo a discussão de um religioso com certa escrava, acusada de ser a responsável por desperdiçar uma pipa de vinho. O clérigo, inconformado com o prejuízo, ameaça punir a serva queimando-a com toucinho (castigo comum à época), além de agredi-la verbalmente chamando-a de "cadela africana". O castigo físico só não é concretizado porque a personagem afirma que fará queixa por maus tratos ao juiz de fora caso sofra algum dano e, por medo da difamação pública e dos gastos com um eventual processo judicial, o religioso desiste do intento. Para além do trabalho forçado e do tratamento desumano, naturalizado nos textos dramáticos do período, o negro aparece em cena, assumindo papéis secundários (seja na estrutura da peça, seja na realidade ficcional), cômicos e degradantes.

Traço definidor da personagem negra é o uso da "língua de negros" ou "Fala Guiné", "uma espécie de dialecto crioulo ou *português geral* de origem africana que, marcado por diferenças individuais na prática, se transforma na sua reprodução escrita numa espécie de criação literária" (TINHORÃO, 1988, p. 269-270, grifo do autor). O modo de falar "estropiado" da personagem negra toma proporções tão grandes no teatro, seguindo padrões linguísticos e convenções estilísticas,

que, segundo os especialistas (PIMENTEL, 2013, p. 164), é possível reconhecer a identidade racial dessa figura ainda que o autor não tenha explicitado no texto a origem étnica do ser ficcional. Enquanto língua literária, popularizada nos séculos XVI, XVII e XVIII na dramaturgia portuguesa, a língua de preto põe em evidência algo que distingue negros e brancos, colocando os primeiros em posição de inferioridade em relação aos segundos. É por meio da linguagem que o intelecto se manifesta, logo, a inabilidade ao utilizar a variante culta da língua é um fator que reforça os preconceitos racistas fundados na desumanização dos negros e na exaltação da superioridade branca.

Importante dramaturgo a sistematizar a língua de preto na literatura dramática e fomentar a personagem negra no palco é Gil Vicente, autor que dedica a tal figura as seguintes peças: *Pranto de Maria Preta* (na qual a personagem negra é uma mulher pobre e bêbada), *Clérigo da Beira* (texto no qual há a referência a negros que vivem do crime), *Nau de amores* (peça na qual a fala de um negro de Beni é motivo de riso), *Floresta de enganos* (nesta obra, a língua de preto é usada por um branco que se traveste de mucama para dormir com uma negra escravizada) e *Frágua de amor*. Esta última obra merece destaque pela capacidade do autor de refletir, por meio de efeitos cômicos, sobre a identidade negra e seu estatuto social. Criada e encenada por ocasião do casamento real de Dom João e Dona Catarina em Évora no ano de 1524, a peça dramatiza, entre outras situações, o encontro de Vênus com um negro. A fala da personagem vinda de África é tão peculiar e incompreensível ao ponto de a divindade questioná-la: "Negro, não te entendo nada. És tu já cristão? Diz." (VICENTE, 2007, p. 22) O negro é representado nesta peça como o estrangeiro, inadequado e impossível de ser amado como é, pois lido pelo olhar do europeu, torna-se esteticamente feio, tendo os seus traços (nariz, lábios e dedos) considerados brutos. A deusa, penalizada com a condição de tal figura, concede à personagem a possibilidade de ser transformada em homem branco. No entanto, após passar pela frágua, o negro embranquecido se surpreende com o resultado ao notar que apenas teve a aparência modificada, continuando com aquilo que compõe a sua essência, o seu modo de expressão:

> Negro: Já mão minha branco estai, e aqui perna branco é, mas a mi falá guiné: se a mi negro falai, a mi branco para quê? Se fala meu é negregado, e não fala portugás, para que mi martelado? [...] Da caminha negro tornai: se mi fala namorado a moier que branco sai,

> ele dirá a mi: "Bai, bai! Tu sá home o sá riabo?" A negra se a mi falai dirá a mi: "Sá chacorreiro?" Oiae, seoro ferreiro: boso meu negro tornai, como mi saba primeiro." (VICENTE, 2007, p. 29)

Apercebendo-se da contradição entre aparência e linguagem, cuja consequência será o desprezo recebido tanto da branca (posto que sua fala guiné o põe em posição marginal) quanto da negra (uma vez que já não traz a cor de seu povo), o personagem implora para voltar a sua antiga forma. Cabe o questionamento: e se fosse o inverso? Quais seriam as consequências caso o negro tivesse alterada apenas a sua forma de expressão, adotando a fala e os valores do branco? Responderei a essa hipótese mais à frente, quando tratar de uma outra peça pertencente a outro período da história do teatro português. Por ora, vale a pena reforçar que durante todo o século XVI e XVII a língua de preto se perpetuou como um modo de ridicularizar as personagens que a empregavam.

A composição da personagem negra ganhou novos relevos lentamente, sobretudo, por meio do reconhecimento das capacidades artísticas e intelectuais dos africanos. Pouco a pouco, estes passaram a ser representados em cena assumindo funções mais nobres de trabalhadores livres. Isto acontece em *Auto de Vicente Anes Joeira* (de autoria anônima), no qual o leitor encontra um negro sendo chamado de "mestre Tomé", devido ao seu conhecimento em ervas e habilidades curativas; em *Cena policiana*, de António Prestes, na qual se encontra um exímio cantor mulato; em *Auto da natural invenção*, de António Ribeiro, peça metalinguística em que o principal ator e músico da companhia de teatro da realidade ficcional é negro. Não só na ficção de Ribeiro os negros ganhavam espaço no palco. Segundo Tinhorão, há evidências que apontam para a representação de entremezes no ambiente do lar por negros no século XVII – o autor sustenta que, tradicionalmente, as personagens negras tanto poderiam vir a ser executadas por negros treinados para tal ofício quanto por brancos maquiados (a última opção, no entanto, era a mais frequente).

Os textos definidos como entremez – alguns consideram esta tipologia um gênero textual, outros uma "designação bibliográfica" (TINHORÃO, 1988, p. 301) – tornaram-se no século XVII o veículo ideal para a exploração da figura típica do negro. De caráter cômico-popular, os folhetos, em geral compostos por 14 a 16 páginas, abordavam um universo comum ao grande público, posto que representavam as camadas mais baixas, os novos tempos e costumes. Outro diferencial do entremez

era reservar um momento para o canto e a dança, duas manifestações caras à cultura negra. Uma obra que convém mencionar aqui é o *Entremez da floreira*, de autoria desconhecida, na qual a cena dançante (comum ao gênero) é proposta pela Preta Catarina que convida o negro Bastião a dançar e cantar como se faz em África. Logo, a peça reproduz no teatro a prática dos africanos e dos negro-descendentes de manter vivas suas expressões culturais, sobretudo, por meio da Fofa e do Lundu. Convém notar que, uma vez inserida no teatro, não só a personagem, mas também manifestações artísticas de matriz africana, torna-se cada vez mais premente a presença de negros no palco a representar a si próprios. Conforme observa Tinhorão:

> Segundo testemunho do oficial da guarnição de Gibraltar, William Dalrymple, que percorreu Portugal em 1774 e deixou as suas impressões no livro Travels Through Spain and Portugal, publicado em 1777, as cenas de dança da fofa e do lundu, quando as rubricas indicavam a presença de pretos, poderiam em alguns casos ser representada pelos próprios, e não apenas por artistas brancos com a pele enfarruscada. [...] A inclusão quase obrigatória de figurantes negros nos entremezes, sempre que se tratava de colocar o povo em cena, constituiu aliás a prova mais flagrante do grau de amplitude da integração dos descendentes de africanos na vida urbana, principalmente de Lisboa. (TINHORÃO, 1988, p. 314-315)

Ora, apesar de o negro ter, finalmente, a oportunidade de adentrar como ator, músico e/ou cantor no teatro, o modo como ele é representado ainda permanece caricatural, uma vez que suas funções se restringem a execução de um texto produzido por dramaturgos brancos que ora intencionalmente, ora inconscientemente, reproduziam a ótica dominante.[2] Muitas vezes restrito a atuação de papéis vexatórios, "a sua

[2] No caso da literatura de cordel do século XVIII, Pimentel (2013, p. 170) evidencia, por exemplo, o aparecimento de textos, vinculados ao estilo satírico, nos quais a figura do negro é sistematicamente ridicularizada, acompanhando, desse modo, o racismo naturalizado na sociedade portuguesa: "A desigualdade e inferioridade são manifestas em muitas dessas produções. João Cardoso da Costa, Bocage, José Daniel Rodrigues da Costa e Nicolau Tolentino de Almeida, participaram nestas construções literárias populares onde a condição social e racial dos negros surgem por vezes de uma forma bastante mordaz, de onde ressalta a segregação, a depreciação e a intolerância em relação aos elementos de cor."

sensibilidade não deixa de estar presente como ser que sente e reage ao que o rodeia, mas sempre deslocado para a margem da sociedade onde lhe é votado um tratamento de desprezo mais próprio de bestas do que de homens" (PIMENTEL, 2013, p. 166).

Já nos séculos subsequentes, XVIII e XIX, inicia-se uma tentativa de humanizar tais personagens e conscientizar a sociedade sobre a situação de indignidade produzida pela escravidão. No teatro abolicionista, a figura do negro ganha contornos psicológicos, além de ser portadora de inteligência e de valores caros ao padrão eurocêntrico. A expressão racista "preto de alma branca" é cabível neste contexto específico como modo de refletir sobre a forma artificializada como se dá a composição da personagem negra no teatro abolicionista, posto que em cena a figura de cor expressa as virtudes ocidentais da branquitude – provavelmente porque ela está condicionada às experiências e à identidade racial do dramaturgo. As obras que reivindicavam o fim da escravidão assumiam uma fórmula de defesa de tese, visando divulgar por meio da arte as ideias em voga no período, bem como sensibilizar e convencer a plateia sobre os benefícios em conceder a liberdade aos negros. Fica evidente nessa vertente a postura paternalista do branco contrário a mão de obra servil que é sempre representado como superior em bondade, caráter e merecedor de todas as honras por nutrir sentimentos de piedade em relação à condição social degradante dos negros na sociedade portuguesa. Tal comportamento é observável n' *O contentamento dos Pretos por terem a sua alforria*, de 1787, texto dramático no qual os escravizados Caterina e Sebastião, em pagamento pela "bondade" do antigo senhor, decidem continuar a servir a família que os libertaram depois de anos de trabalho forçado, permanecendo sob a tutela dela. Convém salientar que as personagens negras foram contempladas com a alforria por mérito: "os seus comportamentos são julgados excepcionais pelo próprio dono que se alegra por não ter tido, escravos ladrões, bebedores, jogadores, defeitos próprios da raça segundo afirma" (PASCAL, 2000, p. 133). Logo, a liberdade não é tida, essencialmente, como um direito do homem, mas um privilégio destinado àqueles que passam pelo crivo dos indivíduos pertencentes a uma raça superior.

Retomando aqui a hipótese proposta páginas atrás sobre como seria a personagem vicentina de *Frágua de amor* caso ela tivesse sofrido a transformação apenas na linguagem, é possível supor que ela teria os traços característico do negro da cena abolicionista. *O preto sensível*, peça

de José Agostinho de Macedo, escrita em 1836, é provavelmente o melhor exemplo neste sentido, pois tem por protagonista o negro Catul, cuja fala politizada "expressa a sua revolta perante a injustiça da sua condição com acentos patéticos, num português clássico" (PASCAL, 2000, p. 134), conforme se verifica no trecho a seguir: "Ao Branco é grato o sol, ao Negro infausto! / O sol o chama ao bárbaro trabalho / [...] / Deixa de existir meu filho! / Poupa-te a imensa dor de ser escravo!" (MACEDO, 1836, p. 101 *apud* PASCAL, 2000, p. 134). Outro fator que confirma a tese da humanização da personagem negra por meio do embranquecimento de seu discurso é verificável, na mesma peça, no trecho em que Catul, após conseguir a alforria, redime, como bem observou Pascal (2000), toda a Europa por séculos de escravidão: "Apaga Portugal da Europa as manchas, / Do crime cometido a Europa absolve, / Em seus ferros serei livre, e tranquilo / [...] / E o Tejo que produz almas tão grandes, / Correrá sempre ao mar livre, e seguro" (MACEDO, 1836, p. 115 *apud* PASCAL, 2000, p. 135). A atitude subserviente de Caterina e Sebastião, ao aceitarem ser tutelados pelos antigos senhores, e a fala pacificadora de Catul, ao absolver a Europa pelo doloroso e longo processo de escravidão, a meu ver, só fazem sentido enquanto uma ficção pautada pelo discurso hegemônico eurocêntrico, posto que as respostas coletivas dos negros oprimidos na realidade de diferentes nações era bem o avesso disso – já no século anterior, o mundo assistia, entre outros eventos de resistência negra, à revolução haitiana, responsável por colocar fim à escravidão negra e dar início a uma sociedade democrática gerida pelo povo anteriormente escravizado.

A defesa do fim da escravidão na Europa estava calcada, sobretudo, em um interesse econômico, a saber; aumentar a parcela de consumidores no mundo moderno regido pelas fábricas. Logo, a libertação dos negros não implicava em tratá-los como iguais em direitos. Tolerados no ambiente urbano, os descendentes de africanos permaneceram ocupando papéis secundários na sociedade portuguesa, sendo considerados intrusos quando concorriam ao lado dos filhos da terra a postos de trabalho. Ao analisar a opereta burlesca *O processo do rasga*,[3] de Jaime Venâncio, cujo enredo

[3] "Como opereta cómica e burlesca, da autoria de Jaime Venâncio, *O processo do rasga* parodia a zarzuela *O processo do cancan*, tendo-se estreado no Teatro dos Recreios, em Lisboa, em 1878. [...] Nesta paródia, o outrora processado Cancan transforma-se em principal acusador de uma dança negro-portuguesa, ainda não muito conhecida

traz o ritmo vinculado à cultura negra (o Rasga) personificado em um preto tocador de ganzá punido por se apresentar sem prévia autorização em um baile onde estavam outros gêneros musicais populares (tendo por pena o retorno forçado à África), Tinhorão chega a seguinte conclusão:

> O autor do Processo do Rasga funcionava, assim, através dessa solução proposta para o seu personagem negro, como uma espécie de consciência imanente do próprio público Branco: a possibilidade de volta dos pretos de Portugal para África talvez constituísse, de facto, um desejo subconsciente das maiorias brancas, como forma de os livrar da permanência e incómoda contemplação do pobre resultado do antigo sonho de dominação colonial. (TINHORÃO, 1988, p. 340)

Com a abolição da escravatura e, consequentemente, integração (ainda que precária) do negro na camada social dos trabalhadores livres, a personagem negra começa a desaparecer enquanto personagem-tipo, diluindo-se "na categoria genérica do Povo representada pelos Zés [Zé Povinho]" (TINHORÃO, 1988, p. 333). Ainda segundo Tinhorão, quando retomam à cena, tal figura aparece aliada ao elemento exótico, reproduzindo estereótipos raciais. Comungam desse universo as peças de teatro de revista datadas do início do século XX, tais como *Garotices & companhia* (1908), de Artur Arriegas e *O dente do maçarico* (1911), de Eduardo Schwalbach. Esta é uma constatação presente também em pesquisas mais recentes, a exemplo da dissertação de Zekri (2017, p. 101) sobre a figura do negro no teatro português e iraniano, na qual se lê que até onde foi possível averiguar, "a presença do Negro no palco

---

no país, que teria surgido entre os negros e mulatos de Lisboa no início do séc. XIX. Jaime Venâncio coloca o Rasga – um preto tocador de ganzá, que se apresenta como Caetano Rasga Roupa, natural de Cabinda – no papel de uma dança imoral, que todos condenam, por não ter a necessária licença prévia da autoridade competente. Elevado à categoria de rei dos bailes, é o Cancan quem serve de anfitrião a um encontro onde se juntam muitas danças reconhecidas socialmente, como o bolero, o fandango, o fado, o malhão, a caninha verde, a polka ou a seguidilha, mas onde o rasga não teria permissão de entrar. Embora proibido de se apresentar em tão ilustre reunião, Caetano Rasga Roupa, faz-se anunciar, sendo-lhe de imediato movido um processo, por ousar utilizar o título de dança sem ter diploma assinado pelo "rei"." (MAGALHÃES, [s.d.], página da web)

[...] [é] rara, com alguma excepção no Teatro de Revista", para além da "incidência nos autos de Gil Vicente".

Para fechar esta síntese sobre a personagem negra na cena portuguesa, gostaria de trazer para a discussão mais dois trabalhos, apresentados ao público neste início do século XXI, que respondem criticamente às representações históricas dessa figura. O primeiro deles é *Homem branco, homem negro*, de Jaime Rocha, vencedor do Grande Prémio do Teatro Português de 2004. Ambientada em tempo e espaço imprecisos (há, em alguns breves momentos referência ao subúrbio Cova da Moura, região metropolitana de Lisboa), a peça poderia se passar em qualquer cidade portuguesa das últimas décadas. É também jogando com a abertura proporcionada pelas generalizações que o autor nomeia as duas personagens protagonistas em termos raciais, valendo-se das abreviações HB (homem branco) e HN (homem negro) no texto dramático, como se quisesse insinuar que em cena haverá, sobretudo, um confronto de ideias sobre tais identidades – o leitor e o espectador, no entanto, descobrem com o avançar da trama e com o aprofundamento psicológico das personagens, os nomes delas, a saber: Horácio (HB) e Joel (HN).

HB se apresenta como "contabilista em uma empresa de correias de bicicleta", trabalha oito horas, leva "hora e meia a chegar a casa" (ROCHA, 2006, p. 11). No tempo livre, luta pela causa antirracista e fala em nome dos grupos minoritários, dando sua pequena contribuição ao levante popular colando cartazes de cunho político pelas ruas da cidade. Vinculado ao sindicato, ele se enquadra no estereótipo de uma parte da esquerda que se mostra incapaz de ouvir e compreender os discursos dos marginalizados que fogem à cartilha revolucionária, uma vez que se acha portadora de verdades inquestionáveis sobre como e porque certos sujeitos são excluídos do sistema. Já HN é o típico sujeito apolítico e individualista, satisfeito por poder gozar de certos bens e serviços possibilitados, ainda que precariamente, pela sociedade capitalista contemporânea. HN recebe, inclusive, um salário maior que HB, realizando uma função de gerência em um bar de periferia.

Esses dois seres tão distintos se encontram ocasionalmente enquanto HB cola cartazes próximos ao bar onde HN trabalha. As diferenças se aprofundam a partir da discussão sobre o conteúdo do cartaz que trazia uma mensagem de combate ao racismo: enquanto HN é indiferente à causa e ao papel pregado à parede, HB toma os dizeres como símbolo de "toda a história da humanidade, está aqui uma luta"

(ROCHA, 2006, p. 11). Incapaz de respeitar a posição de HN sobre o tema, HB assume uma posição arrogante frente às experiências do outro. Logo, apesar de guiado por uma teoria emancipadora, adota uma prática colonizadora, deixando entrever certa postura contraditória e paternalista frente ao interlocutor, ao ponto de querer ensinar a um negro o que é racismo, conforme se verifica nos trechos a seguir:

> HB – Não acredito. Tu não és negro, tu és pintado de preto. (ROCHA, 2006, p. 22)
>
> HB – Não entendes nada de nada. Eu a gastar o meu latim para te abrir os olhos, para cheirares a democracia... (ROCHA, 2006, p. 31)
>
> HN – Olha, vou-te dizer uma coisa que nunca te disse. [...] Odeio cartazes. Odeio coladores de cartazes. Odeio quem vive à custa dos problemas dos outros. Odeio que andem a tratar-nos como se fôssemos débeis mentais... (ROCHA, 2006, p. 33)

Apesar dos evidentes conflitos ideológicos, HB e HN tornam-se amigos (ao ponto de HN passar a ajudar HB a colar cartazes) e constroem uma relação que, a cada novo embate, se apresenta mais agressiva, levando a um processo de colapso psicológico dos protagonistas. Os sinais crescentes de loucura de HB acompanham o aprofundamento das falas e dos comportamentos preconceituosos por ele manifestados. Do racismo velado, presente nas suposições calcadas na reprodução de estereótipos disseminados na sociedade – por exemplo, quando presume que HN é africano (ou são os pais, avós dele de tal origem), não sabe ler, conhece e vivencia a cultura negra, ou tem conhecimentos dos mais variados sobre o continente africano –, HB passa a dizer, nos momentos de descontrole emocional, coisas como "a preta que ia lá a casa até que era angolana, mas não roubou nada" (ROCHA, 2006, p. 80) e "mas tu és um preto bom" (ROCHA, 2006, p. 82). Se até o momento me detive, sobretudo, na construção da personagem branca da peça isto se deve porque, de fato, a personagem negra funciona como um detonador da loucura racista de HB e a monstruosidade inerente ao discurso e comportamento desta personagem puxa toda a atenção do leitor – provavelmente, também do espectador. Um aspecto interessante na construção da figura de HN é a ruptura com todo traço que poderia torná-lo "exótico" ou fazê-lo ser visto como o Outro/estrangeiro em

relação a um cidadão português. Contrariando as suposições de HB, HN e seus pais são portugueses, tendo ele inclusive um dos avós de origem francesa. Fora isso, HN se alegra em dizer que possui um emprego (que lhe garante uma vida digna), uma casa, mulher e filhos. A resiliência de HN em manter-se calmo e racional diante dos excessos de HB, bem como a tentativa dele, embora inútil, de fazer o amigo se dar conta dos preconceitos que reverbera inconscientemente são também características que aumentam o contraste entre os personagens principais.

Apesar de existir na obra dois protagonistas, é, sem dúvida, a figura de HB que se destaca (não por acaso, o título traz "homem branco" na frente de "homem negro" e não o inverso). E isto não é um demérito neste caso, pois o autor soube explorar e fazer, com primor, a crítica a certo modelo de branquitude, expondo o modo como ele contribui para a reprodução do racismo. Inclusive, discordo da análise presente no verso da peça impressa que afirma ser HB um sujeito que "faz a leitura do que existe em volta pelo seu alfabeto revolucionário, o que transforma as suas boas intenções numa série exasperante de apontamentos racistas". Para mim, em termos de posições políticas, HB poderia ser igualmente de direita, de centro ou apartidário, pois, obviamente, não foi o pensamento de esquerda que inventou o racismo – ser de esquerda é um fator que confere uma camada a mais de complexidade à figura dramática e potencializa a crítica justamente porque cria uma contradição entre teoria e práxis. Salvaguardadas as devidas diferenças, não seria HB a versão contemporânea da elite abolicionista do século XVIII e XIX tão empenhada em demonstrar sua "generosidade" e caráter elevado ao lutar pela libertação dos escravizados?

Até o momento, esbocei a forma com que a personagem negra é construída em um teatro produzido por autores brancos. Haveria alguma diferença se a criação partisse de um lugar menos artificial, isto é, a partir da tradução para a ficção da experiência diretamente afetada pela identidade negra, esta última assumida como um valor? O grupo de teatro Griot me faz acreditar que sim. Com uma década de atuação em Lisboa, a companhia foi fundada por atores negros interessados em refletir sobre as identidades híbridas, em constante mutação, afetadas por um mundo no qual as fronteiras são, a cada dia, mais "borradas" pela globalização. O coletivo nasceu, aliás, para suprir carências já antigas: de oportunidade para atores negros, de estéticas que dialogassem com as vivências e anseios desses atores. A princípio, surgiu a Associação Griot, uma iniciativa dos atores Ângelo Torres, Daniel Martinho, Matamba Joaquim

e Miguel Sermão, impulsionada pela procura de atores negros para a série *Equador* da emissora TVI em 2009. Pouco tempo depois surgiu o grupo de teatro, no qual, atualmente, fazem parte da equipe além de Daniel (atual vice-presidente da associação cultural), Matamba (atual presidente da associação) e Miguel – os três nascidos em Luanda, Angola -, Gil Lourenço (nascido em Luanda, Angola), Zia Soares (diretora artística e atriz do grupo, nascida em Bié, Angola), Rogério de Carvalho (nascido em Gabela, Angola), Chullage/soundslikenuno (nascido em Lisboa, Portugal), Neusa Trovoada (cenógrafa, figurinista e designer gráfica do coletivo, nascida em Benguela, Angola), Sofia Berberan (fotógrafa da companhia, nascida em Lisboa, Portugal). Todos os integrantes possuem além de percurso acadêmico nas áreas de artes e humanidades, uma sólida carreira profissional com trabalhos nos mais diferentes meios (teatro, cinema e, alguns deles, televisão). A nacionalidade angolana comum à maioria do elenco interfere diretamente na estética do coletivo:

> As dinâmicas interidentitárias entre o africano e o europeu são assumidas como um elemento-chave nas atividades desta companhia, presentes tanto na escolha dos textos, encenadores e atores como no serviço educativo, nas conferências promovidas em colaboração com a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e nas iniciativas desenvolvidas nos bairros periféricos da Grande Lisboa. (PINTO, 2016, p. 32-33)

Essa atuação nos diferentes espaços sociais é fundamental porque amplia as possibilidades de criação e divulgação dos trabalhos, além de fortalecer o compromisso do grupo em engajar um público cada vez maior e diversificado no debate sobre o que é ser negro em um país de "brancos" (não só em termos de maioria étnica da população, mas, sobretudo, no que se refere a quem ocupa as posições de poder). Até o momento, a companhia encenou onze espetáculos: *Faz escuros nos olhos* (texto de autoria múltipla), *A raça forte* (de Wole Soyinka), *A geração da utopia* (de Pepetela), *As confissões verdadeiras de um terrorista albino* (adaptação da obra de Breyten Breytenbach), *Tempestade* (adaptação do texto de William Shakespeare), *Ruínas* (musical de Lynn Nottage), *O lugar por onde a vaca passou* (inspirado em *Prometeu agrilhoado*, de Ésquilo), *Luminoso afogado* (peça de Al Berto), *Os negros* (obra de Jean Genet), *Que ainda alguém nos invente* (de Ricardo P. Silva) e *Posso saltar do meio da escuridão e morder* (de autoria coletiva).

Longe de reproduzir as estereotipias encontradas na tradição do teatro português, quando a personagem negra entra em cena pelos atores da Griot, ela carrega consigo complexidade, dramaticidade, história coletiva e experiências singulares que a humaniza – isto acontece, por exemplo, em *A raça forte*, cuja narrativa é baseada em uma festa de origem Yoruba, e em *Ruínas*, que, inspirada em depoimentos reais, conta as vivências de seis mulheres congolesas, escravizadas e violadas, durante a guerra. Ainda que parte dos espetáculos não se debruce diretamente sobre a questão racial ou não sejam de criação de dramaturgos negro-descendentes, a performance do corpo negro, o trabalho autoral dos atores, já é em si mesma um ato político de resistência ao sistema excludente que, no caso das artes, quando não nega oportunidades, impõe uma série de barreiras aos sujeitos de cor, conforme se pode verificar nas declarações da atriz Zia Soares e do ator Daniel Martinho ao jornalista João Carlos:

> O Teatro GRIOT surge em 2009 perante a constatação de que em Portugal a presença de actores negros no teatro, no cinema e na televisão era secundária, silenciosa e estereotipada. Esta ausência de auto-representação visual e discursiva reflecte-se no imaginário colectivo, sendo simultaneamente causa e sintoma. Os projectos da companhia surgem precisamente da tensão entre memória colectiva e memória individual, entre imaginário colectivo e imaginário individual, como ponto nevrálgico de um movimento de contra-memória que questiona a univocidade da História como possibilidade de reinvenção do futuro. Somos uma companhia de actores, actores negros – o corpo como signo tangível traz à discussão a descolonização do imaginário colectivo, da linguagem, das artes, e num sentido mais lato, uma descolonização epistemológica e historiográfica. (SOARES, 2018, p. 10)

> Nós tínhamos acabado de fazer [a adaptação para televisão do livro] 'Equador' e demos conta que muitos de nós, ou a maior parte dos atores negros, estavam desempregados. Acontece porém que, mesmo nesta condição, com trabalho feito, é difícil colocar os espetáculos em salas. [...] Uma das vezes que estava no Teatro Nacional a fazer uma peça com um colega, que na altura fazia direção de atores num canal televisivo, perguntei-lhe se ele não podia arranjar lá um emprego para a malta. E ele disse-me: 'Estás a ver aquele papel naquela novela? Eu propus-te. Mas perguntaram-me se não havia outro ator para o fazer. (MARTINHO *apud* CARLOS, 2013, s.p.)

Como se vê, os desafios da nova geração de artistas negro-descendente são muitos. Penso que para driblar os obstáculos são necessárias algumas medidas urgentes a serem construídas dentro e fora do palco. No âmbito da criação artística, parece-me essencial que a produção e a crítica caminhem juntas, viabilizando novas estéticas que contemplem a realidade, as identidades, os sonhos dessas minorias. Já no âmbito social, acredito ser fundamental exigir a responsabilidade dos governantes na criação de políticas públicas de fomento à cultura e às artes negras – e isto só se dará por meio da articulação e reinvindicação da classe artística, apoiada pelos demais setores da sociedade. Para a concretização de tais conquistas há, certamente, uma multiplicidade de estratégias e percursos possíveis. Cabe a cada companhia traçar a sua rota. Os primeiros passos já foram dados pelo grupo de teatro Griot, cuja (r)existência é a prova de que há um teatro negro potente em crescimento em Portugal.

Referências

CARLOS, J. Atores africanos em Portugal dizem estar entre a crise e a discriminação. *DW Made for minds*, [s.l.], 14 mai. 2013. Disponível em: https://p.dw.com/p/18XXa. Acesso em: 28 set. 2019.

MAGALHÃES, P. G. *O processo do rasga*. Lisboa: Centro Virtual Camões, [s.d.]. Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-textos-espetaculos/o-processo-do-rasga-dp19.html#.XYv1pmBKjIU Acesso em: 27 set. 2019.

ROCHA, J. *Homem branco, homem negro*. Peça em dez quadros. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.

PASCAL, A.-M. A abolição da escravatura e o teatro português (XVIII-XIX) – A polémica, o exemplo, e a utopia. *Veredas* – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto, v. 3, tomo 1, p. 127-140, 2000.

PIMENTEL, M. do R. O escravo negro entre cenas de palco. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 5, p. 163-181, jan./jun. 2013.

PINTO, D. V. Teatro Griot. Um palco para sonhos há muito adiados. *D Mais*, Lisboa, 2016. p. 32-33. Disponível em: https://www.ulisboa.pt/

wp-content/uploads/Teatro-Griot.-Um-palco-para-sonhos-h%C3%A1-muito-adiados.pdf. Acesso em: 27 set. 2019.

SOARES, Z. O lugar volátil da fala. *Jornal Memoirs*, Coimbra, 15 set. 2018. p. 10. Disponível em: http://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/JORNAL/MEMOIRS

_ENCARTE_web.pdf. Acesso em: 28 set. 2019.

TEATRO GRIOT. Disponível em: https://www.teatrogriot.com/. Acesso em: 27 set. 2019

TINHORÃO, J. R. *Os negros em Portugal*. Uma presença silenciosa. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

VICENTE, G. *Frágua de amor – Floresta de enganos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

ZEKRI, S. A figura do negro no teatro português do século XVI e no teatro tradicional iraniano do século XX. 2017. 453 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

Apropriação e invenção na dramaturgia de Antônio José da Silva: uma leitura de "Anfitrião ou Júpiter e Alcmena"

Appropriation and Invention in Antonio Jose da Silva's Dramaturgy: A Reading of "Amphitryon or Jupiter and Alcmena"

Carlos Gontijo Rosa
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo / Brasil
carlosgontijo@gmail.com

Resumo: Antônio José da Silva, ou o Judeu, foi um dramaturgo português que, no século XVIII, escreveu textos de teatro a partir de modelos tragicômicos provenientes da profícua escritura do Século de Ouro espanhol. Em *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, o dramaturgo recorre a uma temática mitológica desenvolvida na dramaturgia cômica desde a Roma Antiga como meio de entretenimento e diversão de um público ávido pela inventividade dos autores coetâneos. Assim, o dramaturgo português compõe uma "ópera joco-séria" que contempla as origens da história narrada, transmitida através do teatro latino, ibérico e francês. Entretanto, através de um estro dinâmico, acrescenta situações que contemplam outras vertentes do mito narrado, sem desvirtuar a caracterização das personagens, estruturalmente as mesmas desde a Grécia antiga, embora diferentes no trato do universo dramático criado pelo Judeu.

Palavras-chave: teatro; dramaturgia; personagem; Antônio José da Silva; mito.

Abstract: Antônio José da Silva, or The Jew, was a 18th century Portuguese playwriter wich wrote plays based on tragicomic models originating from the profitable Spanish Golden Age. At *Amphitryon or Jupiter and Alcmena*, the playwriter invokes the mythological thematic that was developed at comic dramaturgy since the Ancient Rome as entertainment and fun to its spectators that has been avid by the contemporary authors' inventivity. In this manner, the Portuguese playwriter composed a joco-serious opera that considers the narrated story backgrounds through the Latin, Iberian and French theatre. However, based on his dynamic imagination, Silva adds situations he observes

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.177-200

by other points of the myth, without misinterpretations about the characterization of the characters which was basically the same since the Ancient Greece, but different in treatment of the Jew's dramatic universe.

Keywords: theatre; dramaturgy; character; Antônio José da Silva; myth.

Recebido em: 16 de setembro de 2019.

Aprovado em: 27 de novembro de 2019.

1 Anfitrião, Júpiter e Alcmena: uma trajetória marcadamente teatral

A análise de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, texto de Antônio José da Silva representado no Teatro do Bairro Alto em maio de 1736, requer um tratamento diferente das demais peças mitológicas escritas pelo dramaturgo, uma vez que o seu modelo também é diferente, calcado não em narrativas mitológicas conhecidas como "moralizações de Ovídio", mas quase exclusivamente em textos teatrais.

O estudioso Jabouille (1990) apresenta um panorama bastante amplo do tratamento do mito da concepção de Héracles ao longo da dramaturgia mundial, afirmando que este foi tema de tragédias, comédias e referências para textos épicos desde a Grécia Antiga, até os nossos dias. Há notícias de que a sua concepção também tenha sido tema de tragédias dos três grandes tragediógrafos gregos: *Alcmena,* para Ésquilo e Eurípides, e *Anfitrião,* de Sófocles. Entretanto, todas as versões clássicas trágicas do mito foram perdidas ao longo do tempo, chegando até os dias de hoje somente relatos ou pequenos fragmentos.

Também muito da linhagem cômica do mito foi perdida, pois se acredita que Menandro, Epicarmo e outros gregos também tenham escrito sobre o tema. Chegou até nós, razoavelmente intacta, a versão de Plauto, que, sendo ela própria uma releitura, serviu de modelo a todas as outras releituras do mito.[1]

---

[1] "[O mito em cena] estabelece uma trajetória contínua, apenas interrompida na Idade Média e no Romantismo, por motivos óbvios. Pelo que diz respeito ao espírito medieval, sabemos que era alérgico à mitologia pagã, sensual e destravada; quanto ao Romantismo, era demasiado imbuído do *eu* para aderir à cômica dissolução da personalidade dos Sósias." (ROCHA, 1969, p. 8).

Anteriores à emulação feita por Antônio José da Silva, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, são interessantes de demarcar, além do original *Amphytruo*, de Plauto, os textos espanhóis de Francisco López Villalobos (1515), Hernán Pérez de Oliva (1525) e Juan de Timoneda (1559), e do inglês Dryden (1690). Além, evidentemente, da versão francesa de Molière, com a qual a ópera do Judeu se aproxima, no que concerne à estrutura do enredo.

Andrée Crabbé Rocha (1969, p. 21-22) traça um paralelo entre a estrutura utilizada pelo inglês em *Anfitrião ou Os dois Sósias* e aquela de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Longe de ser uma perspectiva errada do entendimento da estrutura da peça de ambos os dramaturgos, a crítica nada mais faz do que explicitar os mecanismos cênicos da preceptiva vigente no período:

> A obra do inglês foi enriquecida com algumas árias, da autoria do célebre Purcell. A do Judeu também incluía partes cantadas, e uma apoteose rematada por um coro. Ambos os autores acrescentaram personagens e prolongaram disparatadamente o entrecho. O cômico, num e noutro, vive sobretudo do trocadilho, e da alusão obscena. Finalmente, ambos tiraram proveito de maquinismos, alçapões e bailados fantásticos, desviando a atenção para peripécias meramente espetaculares. […] Como se vê, o público pagava, mas aproveitava. Simplesmente, por este caminhar, o tema perderia em breve todo o crédito.

Ao final do seu pequeno trecho sobre a ópera do Judeu, a crítica deixa em aberto se o "atoleiro" em que se encontrava o mito é percepção sua. Esperamos que não, pois já em 1969 (data da publicação do livro *As aventuras de Anfitrião e outros estudos de teatro*) era superada a ideia de que a comédia "perderia o crédito" por tratar de assuntos baixos.

Se, por um lado, críticos como Rocha, numa linha que vai de Machado de Assis até Hernâni Cidade, acreditam que, por se "renderem ao gosto do público", obras teatrais como a de Antônio José perdem em qualidade; por outro lado, autores como Jabouille (1990, p. 463) encaram positivamente a "atualização" da fábula ao público a que se destina:

> A intriga está enriquecida de modo a agradar ao público. A natural sucessão dramática é interrompida por cenas que, sem interferirem na economia da intriga, satisfazem o gosto teatral da época, recorrendo à música e ao canto ou ao espetacular e maravilhoso.

> [...] A exploração do efeito cômico é, deste modo, maior para o espectador moderno, que vai ter a sua atenção concentrada na intriga e na concretização "cavalheiresca" da posse.

Embora não haja crítica isenta do seu próprio momento histórico, não podemos fechar os olhos ao período do autor analisado. No caso de Antônio José da Silva, o fazer artístico muda drasticamente de caráter com o advento do Iluminismo em Portugal.[2] Assim, não é de se esperar que a linhagem anterior, que podemos grosseiramente chamar de "Barroco", se mantenha.

De acordo com Rocha (1969, p. 22), só "nos primeiros anos do século XIX, um grande poeta assume a responsabilidade de o tirar [o tema das peças] do atoleiro e de lhe dar novamente um potencial poético e uma problemática". Mas, durante todo o Iluminismo, aquele tipo de escrita foi mal visto e pouco apreciado no meio artístico. Que grande autor se dignaria a escrever, mesmo querendo se afirmar, contra a corrente vigente e contra o gosto artístico estabelecido? Mas estamos tentando ver à frente, o que muito provavelmente não era o pensamento de Antônio José da Silva.[3] Retomemos, portanto, às evoluções do mito na escrita dramática.

Quanto às peças espanholas, a partir da perspectiva de María Cristina Quintero (1990), somos levados a compreender as condições de escrita de cada uma delas, enquadrando-as em alguns paradigmas que permitem distinguir a relevância dos textos para a análise empreendida.

A primeira tradução para o vernáculo espanhol do *Amphitruo* de Plauto conhecida foi aquela empreendida por Francisco Lopéz Villalobos, em 1515. Pela sua tradução palavra-por-palavra, à exceção do Prólogo, extirpado da versão de Villalobos por ser demasiado cênico, a peça soa

---

[2] O Iluminismo nas Artes portuguesas foi muito fomentado pelo Marquês de Pombal, D. Sebastião José de Carvalho e Melo, secretário de Estado do Reino de Portugal durante o reinado de D. José I. Especialmente após o terremoto de Lisboa, em 1755, foi responsável pela modernização do Estado português com reformas administrativas, econômicas e sociais. Representante do *despotismo esclarecido* em Portugal, com a ajuda dos assim chamados *estrangeirados*, trouxe o pensamento moderno, já firmado em muitos outros países europeus, para dentro das fronteiras portuguesas.

[3] Antônio José da Silva, bem como praticamente todos os autores dramáticos deste período, escreve por emulação, tomando textos anteriores como modelos a ser imitados e melhorados.

menos interessante para uma análise a partir da construção dos caracteres, uma vez que seria a mesma, ou pior[4] que o original plautino.

A tradução de Villalobos ainda traz comentários moralizantes do autor acerca do texto de Plauto, em notas explicativas ao lado do texto. Embora esta seja uma fonte de entendimento do pensamento vigente em seu período, muito pertinente para alguns âmbitos da pesquisa sobre a interpretação dos mitos no Renascimento, ainda assim não coaduna com a nossa análise. Mesmo que claramente direcionado à leitura, e não à representação, a exterioridade dos comentários, em relação ao texto em si, coloca o autor em outro *locus* de enunciação, associando mito e moralidade de maneira externa, sem que o momento histórico interfira de fato na narrativa.

Ao contrário, e por isso ponto de comparação para alguns textos de Antônio José da Silva, são as moralizações em prosa narrativa. Como mito e moralidade, nestas, estão interagindo na mesma linguagem e, por vezes, na mesma sequência textual, ambas se confundem e interagem – sendo que a moralidade, neste caso, influencia de maneira direta a compreensão e interpretação do mito clássico.

Embora o texto de Pérez de Oliva revele-se, para Quintero (1990, p. 244, tradução nossa), mais significativamente interessante na análise da tradução do que o de Villalobos, uma vez que o autor "incorpora uma estranheza dessa distância cultural nos próprios diálogos da peça",[5] ainda para nós este é um texto dramático escrito com finalidades diferentes da representação. O próprio título, *Muestra de la lengua castellana enel Nascimiento de Hércules o comedia de Amphitrión* ("*Mostra da língua castelhana no Nascimento de Hércules ou comédia de Anfitrião*"), enfatiza as questões de retórica da língua castelhana, em detrimento da problemática das situações dramáticas, em nosso entender cruciais para um bom paradigma de texto dramático.

Portanto, no âmbito do teatro espanhol, a título de comparação com o *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* do Judeu, ficaremos com o texto dramático de Juan de Timoneda, pois este texto, além de tomar os

[4] "The playfulness (in the double sense of word-play and theatricality) which pervades Plautus' text is somehow missing in the Spanish [Villalobos], in spite of (or because of) the faithfulness of the translation." (QUINTERO, 1990, p. 238).

[5] No original: "incorporates an awareness of this cultural distance into the dialogue of the play itself"

anteriores por modelo, considera ser representado, o que o aproxima da ópera portuguesa.

> A pluralidade dos textos convocados por Timoneda – Plauto, Villalobos e Boccaccio – ironicamente cria uma peça com algo distinto, um sabor local. Isso é particularmente evidente na linguagem coloquial que evita a sentenciosidade associada às reescrituras acadêmicas prévias da peça. Como resultado, o texto de Timoneda é a mais espanhola das traduções, apesar de curiosamente suficiente, é também a mais fiel a Plauto no tom e na intenção. A lição ciceroniana de ajustamento do texto a determinada audiência é seguida em suas mais regionais consequências. Timoneda [também] incorpora referências locais de impacto cômico ao longo da peça. (QUINTERO, 1990, p. 249, tradução nossa)[6]

Embora a estudiosa não utilize a palavra "emulação" ["*emulation*"] para identificar a "imitação por tradução" livre que Timoneda faz dos textos precedentes, a referência direta às lições de Cícero torna palpável compreender que a teoria de traduções usada pela autora é correspondente à emulação e suas implicações como, por exemplo, a reconstrução do apelo teatral do original.

O auto dos Enfatriões, de Luís de Camões, também é considerado um texto paradigmático na escrita de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Seja porque Antônio José tomou conhecimento do texto já publicado, seja porque ambos os autores compartilham de um imaginário português comum, o auto quinhentista e a ópera setecentista apresentam pontos de contato na estrutura narrativa e na constituição do caráter das personagens.

Acredita-se que Camões compôs o seu *Auto dos Enfatriões* durante os possíveis estudos universitários, ou seja, antes da composição

---

[6] No original: "The plurality of texts activated by Timoneda – Plautus, Villalobos, and Boccaccio – ironically create a play with a distinctive, local flavour. This is particularly evident in the colloquial language which avoids the sententiousness associated with the previous academic reworkings of the play. As a result, Timoneda's is the most Hispanic of the translations, although curiously enough, it is also the most faithful to Plautus in tone and intention. The Ciceronian lesson of adjusting a text to a particular audience is carried out to its most regional consequences. Timoneda [also] incorporates local references for comic impact throughout the play."

de Timoneda.[7] Por conseguinte, embora o texto de Timoneda seja mais relevante no período, René Concepción estabelece um paralelo entre a versão camoniana e a de Pérez de Oliva para o mito de Anfitrião. A autora encontra variações entre os estilos de Camões, Pérez de Oliva e Plauto. Entretanto, entende que os autores ibéricos apresentam grande relação entre seus textos, especialmente no que diz respeito às questões estruturais da composição.

Além do já comentado exercício linguístico visado por Pérez de Oliva, seu texto está impregnado de um forte tom moralizante cristão que deslegitima a crença transmitida pelo mito original. Longe de dizer que a moralização ou a própria utilização religiosa do teatro seja algo por si só desmerecedor da arte cênica. Mas, quando a moralidade não está inserida de forma natural e chega a desfavorecer a verossimilhança do enredo, isto a torna prejudicial e delimitadora do alcance da produção artística.

Em Camões, pela intenção primeira de escrever um texto que pudesse ser levado à cena, há uma maior preocupação na possibilidade de declamação do texto, sem se sentir como premente a defesa de uma tese ou ponto de vista único. Já é bom que seja mais teatral do que a versão espanhola, uma vez que o texto de Pérez de Oliva não seria propriamente levado à cena.

Por outro lado, o poeta português apresenta uma novidade que pode ser considerada tipicamente lusitana: o Amor e as finezas poéticas. Nenhuma das reescrituras do mito até o século XVIII que conhecemos consegue inserir as finezas amorosas de maneira orgânica como os dramaturgos portugueses. Entretanto, se isto em Antônio José vem solidificar a caracterização das personagens elevadas; nos *Enfatriões* de Camões, acaba por tomar o espaço da situação dramática, colocando a condição teatral do texto em risco.

A questão da lírica nos textos dramáticos camonianos interfere diretamente na estrutura e no ritmo da ação da peça, podendo inclusive ser um empecilho para a representação de tais textos. Entretanto, para uma análise da caracterização das personagens, os mesmos elementos

[7] Embora a biografia de Camões seja controversa por ausência de documentação, acredita-se que ele tenha nascido por volta de 1525. Assim – outra conjectura –, se seu *Auto dos Enfatriões* foi escrito na Universidade, esta data não extrapolaria 1550. Sendo o texto de Timoneda de 1559, acredita-se que a peça camoniana é anterior ao texto do autor espanhol.

líricos podem até trazer influências positivas, uma vez que a própria questão do falar em versos e os tipos de versos utilizados na fala dizem sobre um estado de ânimo ou um elemento constitutivo de um caráter.

Anfitrião ou Júpiter e Alcmena é, dentre todas as obras mitológicas de Antônio José da Silva, aquela à qual mais estudiosos atribuem laivos anti-inquisitoriais e contra o sistema de maneira geral. Entretanto, como nos lembra Andrée Crabbé Rocha (1969, p. 21):

> António José da Silva passa também por ter visado alguém, no seu *Anfitrião* [ou Júpiter] *e Alcmena*: D. João V, como não podia deixar de ser, o mais atiradiço dos reis de Portugal. Mas sabemos o que estas atribuições têm de superficial e de arbitrário, e que, segundo o provérbio francês, "on ne prête qu'aux riches".

Esta necessidade da crítica pelas questões sociais, visão influenciada diretamente por conceitos românticos de análise literária, além de calcada na elevação de Antônio José da Silva a mártir do teatro no século XIX, também pode estar fundamentada na proximidade da crítica e da produção teatral e literária posterior (a partir de meados do século XVIII) com os modelos franceses.

Há registros de que a literatura e o teatro francês chegam a Portugal por via do 4º. Conde de Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, que traduz a *Arte Poética* de Boileau em 1697, mas que só foi publicada em 1818. Também por esta altura é traduzido o texto *George Dandin* de Molière, por Alexandre de Gusmão, com o título português de *O marido confundido*. Entretanto, só é levado à cena em Lisboa, provavelmente no Teatro do Bairro Alto, em 1737.[8] Embora não seja correto dizer, frente ao cotejo entre os textos de Molière e Antônio José da Silva, que houve uma emulação do modelo francês pelo dramaturgo português, igualmente incorreto é afirmar que não houve impregnação entre os textos.

Ressaltamos o acréscimo de Molière ao mito: a condição da criada de Alcmena, Cléanthis, ser também casada com Sósia. Assim, o casal de criados estabelece com Mercúrio o perfeito paralelo ao triângulo amoroso

[8] Representada pelo ator Nicolau Félix Féris, a pedido do enviado extraordinário de Sua Majestade Britânica, D. Diogo, Lord de Tyrawly e Lord de Killmaine. De acordo com Brito (1989, p. 51), Alexandre de Gusmão teria traduzido o texto de Molière durante sua estada em França, entre 1712 e 1719. Há ainda notícia de que o texto tenha sido representado no Porto, em 1735.

protagonista, com a diferença de que os patrões são recém-casados e os criados já têm uma relação de quinze anos.

A partir desta inovação do autor francês, repetida no português *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, vários estudiosos estabelecem uma condição de emulação direta de Molière pelo Judeu. Mas já há quase dois séculos que a dramaturgia ibérica privilegia o paralelismo entre patrão e empregado, entre núcleo elevado e núcleo baixo, através dos preceitos tragicômicos defendidos abertamente no *Arte Nuevo* (1609), de Lope de Vega, mas mesmo antes, com López Pinciano e outros (ESCRIBANO; MAYO, 1965).

Assim, embora não seja ponto pacífico de discussão, a ideia de casar os criados seria perfeitamente plausível no universo da escrita tragicômica, da qual o Judeu é devedor direto. Por mais que possamos considerar que Molière cronologicamente foi o primeiro a descrever o paralelismo entre alto e baixo, casando os criados, não é de se crer que Antônio José tenha realmente imitado a obra do autor.

Tampouco, entretanto, podemos afirmar que o português não havia tomado conhecimento da comédia francesa, uma vez que as companhias teatrais circulavam por toda a Europa e a obra de Molière possa ter chegado a Lisboa por outras vias, que não só a publicação dos textos impressos.

Sem dúvida, o imaginário da composição cômica daquele período, por maior ou menor estro demonstrado pelo poeta em particular, era geral e circulante em toda a Europa latina. Há semelhanças, paralelismos e a certeza do entrecruzamento de culturas e ideias entre Portugal, Espanha, França e Itália, chegando até a Inglaterra. Mais do que isso, seria deveras especulação.

Pela composição dos caracteres, bastante diversa entre os autores, uma análise comparativa entre Molière e Antônio José se faz proveitosa, pois que em nossa análise poderemos perceber motivações distintas entre as personagens molierescas e portuguesas.

Seguindo o padrão de elaboração dos textos dramáticos, que apresentam muitas personagens secundárias agregadas à intriga nuclear, observaremos a tradição textual daquelas personagens elevadas que já em Plauto figuravam para, posteriormente, compreender as agregações que Antônio José da Silva faz ao esqueleto central da intriga.[9]

[9] "O mito de Anfitrião é recebido, no Portugal do século XVIII, numa perspectiva dupla de tradição e de inovação. A tradição permanece na estrutura básica, na intriga e nas

2 Anfitrião, Júpiter e Alcmena: da tradição plautina ao gosto do Setecentos

Embora amplamente glosado a partir do Renascimento pelo teatro, o mito de Anfitrião pouco interessou aos autores espanhóis moralizantes do século XVI. Dentro das histórias de Héracles e seus feitos, a sua concepção é tomada como introdução e pouco agrega ao captado nos clássicos Ovídio e Apolodoro.

Especialmente nos textos de Pérez de Moya e Baltasar de Vitoria, encontra-se a referência direta do mito da concepção de Hércules associada ao texto de Plauto. Assim, o mais que estes autores fazem é ampliar a narrativa, partindo do mesmo paradigma que os textos dramáticos. Portanto, lidamos com paradigmas quase exclusivamente teatrais.

Como define Philip Krummrich na introdução à sua tradução da peça de Antônio José para o inglês, "o personagem-título está longe de ser o mais interessante nas peças com essa temática"[10] (SILVA, 2010, p. 11, tradução nossa). De fato, não podemos considerar a personagem de Anfitrião como a mais engraçada, quer da ópera de Antônio José ou de qualquer outra adaptação do mito até o século XVIII. Anfitrião, enquanto personagem trágica, não compreende a amplitude do engodo que sofreu, mas antevê suas funestas consequências. Entretanto, como só tem a "verdade"[11] como discussão, sua argumentação parte sempre da afirmação de sua identidade e da confiança que sua esposa e os companheiros o reconheçam. Enquanto isso, Júpiter usa de vários artifícios e mentiras para ocupar o lugar de Anfitrião.

No que diz respeito à personagem de Anfitrião, todas as versões escritas mantêm uma real simetria com a versão original plautina. Por se agarrar fortemente à sua "verdade" – ser Anfitrião –, e nunca ter precisado provar sua situação ontológica, carece de argumentos.

---

personagens fulcrais; a inovação surge no enriquecimento da intriga, na introdução de novas personagens, na adaptação ao gosto estético contemporâneo, mas também no aproveitamento circunstancial e atuante da crítica social". (JABOUILLE, 1990, p. 464-465).

[10] No original: "the title character has been far from the most interesting in the plays on this theme".

[11] Escapamos, aqui, da discussão metafísica e filosófica da questão da Verdade e dos tipos de verdade, assumindo apenas que Anfitrião é Anfitrião e que Júpiter não é Anfitrião. Até porque Anfitrião porta apenas parte da verdade, porque se sabe Anfitrião, mas não sabe quem é aquele que se diz ser Anfitrião.

> Quis-nos nossa natureza / Com tal condição fazer, / Que já temos por certeza / Não haver grande prazer, / Sem mistura de tristeza. / Este decreto espantoso, / Que instituiu nossa sorte, / É tal e tão rigoroso, / Que ninguém antes da morte / Se pode chamar ditoso. / Com esta justa balança / O fado grande e profundo / Nos refrea a esperança, / Porque ninguém neste mundo / Busque bem-aventurança. / Eu, que cuidei de viver / Sempre contente de mim / Com tamanho Rei vencer, / Venho achar minha mulher / De todo fora de si. / Mas d'outra parte, que digo? / Que se é verdade o que vi, / E o que ela diz é assim, / Virei a cuidar comigo / Que eu sou o fora de mim. (CAMÕES*,* IV, 3, 1981, p. 84-85)

Este excerto de Camões apresenta uma escrita mais lírica do texto dramático, embora a personagem de Anfitrião, dentro das referências do próprio texto, continue sendo o mais objetivo dos caracteres do texto camoniano.

Ao fim, percebemos que a personagem de Anfitrião, em todas as versões do mito, mantém objetivamente o mesmo caráter, dentro da lógica interna de cada texto dramático. Entretanto, em Antônio José, em consonância mas para além deste caráter básico, há uma ampliação da atuação de Anfitrião, especialmente devido à ampliação da intriga da peça causada pela inserção de Juno no *dramatis personae*.

Anfitrião já apresenta, em todas as versões do mito, uma virulência contra Alcmena, proporcionada pela possibilidade do adultério:

> *Anfitrião:* Estiveste comigo, tu?! Mas já se viu um descaramento maior do que este? Se perdeste toda a vergonha, ao menos arranja-a emprestada! (PLAUTO, 1993, p. 92).
> *Anfitrião:* … uma mulher que, na minha ausência, andou a oferecer o corpo a toda a gente. (PLAUTO, III, fr. 10, 1993, p. 110).

> *Anfitrião:* […] Estou decidido: entro em casa à viva força e todo aquele que eu apanhar pela frente, criada ou criado, minha mulher ou o amante, meu pai ou meu avô, assim que os vir, faço-os ali mesmo às postas! (PLAUTO*,* IV, 1, 1993, p. 114).

> *Anfitrião só*
> Oh ira para não crer, / Em que minh'alma se abrasa, / Que me faz endoudecer, / E não me ajuda a romper / As paredes desta casa! / E porque? Não tenho eu / Forças, que tudo destrua? / Pois que tanto a salvo seu, / Outrem acho que possua / A melhor parte do

> meu, / Eu irei hoje buscar / Quem me ajude a vir queimar / Toda esta casa sem pena, / Donde veja arder Alcmena, / Com quem a vejo enganar. (CAMÕES, V, 3, 1981, p. 104).
>
> *Alcmena:* Anfitrião!
> *Anfitrião:* Pérfida!
> *Alcmena:* Ah! Que sufoco!
> *Anfitrião:* Não, não; não mais doçura, não mais deferência: esta desgraça destruiu toda a minha constância, e neste momento fatal só respiro furor e vingança.
> *Alcmena:* Vingar-te de quem? Que falta de lealdade te leva a tratar-me de culpada?
> *Anfitrião:* Não sei, mas não era eu. Oh! Isto é uma desesperação que tudo me torna capaz. (MOLIÈRE, II, 2, 1927, p. 51).
> *Anfitrião:* […] Tais equívocos, seja qual for o lado por que se olhem, tocam fibras mais delicadas, e ainda que a razão os perdoe, a honra e o amor nunca os absolvem. (MOLIÉRE, III, 8, 1927, p. 90).

Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, Juno, disfarçada em Felizarda, serve como combustível a alimentar a ira de Anfitrião. Se, nas versões anteriores, há uma ameaça contra Alcmena, em Antônio José a ação é quase perpetrada e só interrompida por um golpe de teatro, para aumentar a intensidade da situação dramática e conduzir a um final ainda mais surpreendente.[12] É o acréscimo da personagem de Juno no enredo que leva Anfitrião a transformar o discurso em ação.

> *Juno:* [...] Mas que é isso, Anfitrião? Se já desembainhaste a espada, para que dilatas o castigo de uma traidora?
> *Anfitrião:* Hoje verá o mundo correr do peito de Alcmena e daquele fementido traidor dous rios de sangue para neles purificar as manchas da minha honra.
> *Juno:* Não se esperava menos do teu brio. E, pois Alcmena está no Jardim, faze com que as suas flores todas sejam purpúreas, regando-as com o sangue dessa que te ofende.
> *Anfitrião:* O meu brio não necessita de estímulos para a vingança; bastante causa são os meus zelos, suficiente incentivo é a minha

[12] Todas estas são questões permanentes na dramaturgia tragicômica, ou seja, Antônio José escreve de acordo com a preceptiva vigente e, embora esteja realmente "melhorando" seus modelos, não está sendo "original" na acepção iluminista e romântica do termo.

> afronta. Verás, Felizarda, embainhar nos peitos desses dous traidores esta espada, para que paguem com a vida os seus delitos. *(Sai)*. (SILVA, 1957, p. 115).

Embora Anfitrião não fuja aos padrões característicos da personagem, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, Antônio José da Silva amplia a sua atuação na trama, especialmente porque Anfitrião passa do discurso sobre a verdade para a busca de sua verdade em ação.[13] Se, como dissemos anteriormente, a personagem de Anfitrião não é tida como a mais interessante deste enredo mitológico, o Judeu consegue conferir novo frescor ao caráter, graças às novas situações em que o insere.

Como, por exemplo, a cena da Prisão do Limoeiro. Ao longo de toda sua dramaturgia, Antônio José coloca suas personagens em situações cada vez mais extremas, até chegar a um ponto em que é necessária a intervenção divina – *deus ex machina* – para a solução do quiproquó e representação do final feliz.

Ao contrário de Anfitrião, que se mantém constante em sua verdade e na sombra do adultério que paira sobre sua cabeça, Júpiter é a personagem mitológica do mito que mais conotações ganha ao longo do tempo e das versões.

Críticos de todas as versões costumam atribuir alguma referência dos governantes locais a Júpiter. Mas, como afirma Rocha (1969, p. 20) sobre a obra molieresca – neste aspecto, extensível às outras – "seria pena reduzir a tão pouco uma comédia tão irônica e divertida". Entretanto, acreditamos que a leitura das peças teatrais façam mais sentido quando entendidas as situações dramáticas em que as personagens estão envolvidas *dentro da lógica interna da fábula* encenada. É a partir desta lógica interna que Júpiter altera seu caráter de texto a texto.

Sabemos que todo o quiproquó começa por um desejo divino de possuir a fiel esposa de um general mortal. Mas a motivação do desejo do deus é diferente em cada texto dramático. Em Plauto, como é de se esperar dentro do contexto mítico-religioso e social da Roma Antiga, a motivação divina é inteiramente voltada ao desejo de satisfação carnal. O Júpiter camoniano, ao contrário, quer ser o objeto do Amor de Alcmena. Para este deus enamorado, maior do que a relação sexual entre os dois, é a união de almas. O lirismo da dramaturgia de Luís de Camões converte

[13] Queremos dizer que o dramaturgo busca novas situações cenicamente funcionais para apresentar a sua personagem em busca dos seus objetivos cênicos.

o sexual deus latino em um amante cortês a tecer finezas poéticas à sua amada.

> Camões aprimorou [os textos de] Plauto e Pérez de Oliva em diferentes instâncias, particularmente nos monólogos e nos versos amorosos entre Alcmena e Anfitrião e entre Alcmena e Júpiter. Tais versos, escritos em tradicionais *redondilhas*, se removidos do diálogo dramático, poderiam muito bem sustentar-se em comparação com sua lírica poética.[14] (CONCEPCIÓN, 1985, p. 192).

Declaração ambígua, pois carrega dois sentidos contraditórios em si: ao mesmo tempo que faz um elogio ao trabalho poético do jovem Camões – pois que, até onde se sabe, o texto foi escrito como exercício estudantil, como era costume na Península Ibérica do momento, a exemplo de outros tradutores do texto latino –; também comprova a vertente lírica da escrita camoniana, inserida no contexto do texto dramático, ralentando demasiado a ação cênica dos envolvidos nos discursos amorosos.

> *Júpiter:* Errei no que cometi: / Bem me basta a penitência / De quanto me arrependi. / E se fiz algum error, / Com que vosso amor se mude / De quem vo-lo tem maior, / Não experimentei virtude, / Mas experimentei amor. / Que se com caso tão vário / Folguei de vos agastar, / Foi amor acrescentar, / Porque às vezes um contrário / Faz seu contrário avisar. / Daqui vem que a leve mágoa / Firmeza e afeições aumenta, / Como bem se vê na frágoa, / Onde o fogo se acrescenta, / Borrifando-o com pouca água. / Se um mal grande se alevanta / N'um coração que maltrata, / A afeição desbarata, / Porque onde a água é tanta / O fogo d'amor se mata. / E pois tive tal tenção, / Perdoai, Senhora, a culpa
> Deste vosso coração. (*Enfatriões,* p. 79).

Do sexualmente desejoso deus latino, o Anfitrião português passa a amante extremado. A que chegamos à versão francesa da deidade. Em Molière, percebemos um texto mais marcadamente incisivo sobre a sociedade à qual foi representado. Reflexo em Júpiter que, no mundo

[14] No original: "[Camões] improved on Plautus and Pérez de Oliva in many instances, particularly in the monologues and the love verses between Almena and Anfatrião and between Almena and Júpiter. These verses, written in the traditional *redondilha*, if removed from the dramatic dialogue, would stand up well in comparison with his lyric poetry."

das aparências, busca, enquanto simulacro vivo, ser mais amado que o próprio Anfitrião.

> *Júpiter:* [...] Para te dizer a verdade, Alcmena, o esposo é que fez todo o mal; é ao esposo que deves ter por culpado: o amante não tomou parte nesse arrebatamento brutal, nem o seu coração era capaz de ofender-te. Esse coração tem por ti muito respeito e muita ternura, para jamais duvidar de ti. E se ele tivesse a criminosa fraqueza de nalguma coisa se ofender, a teus olhos aqui eu próprio o trespassaria. O esposo porém saiu do respeito submisso que por ti sempre se deve ter, e com o seu rude modo de proceder, o marido, julgando-se tudo permitido pelos direitos do himeneu, revelou-se-te brutalmente. Sim, ele é que foi, sem dúvida, criminoso; ele só foi quem te maltratou. Detesta portanto o esposo, aborrece-o, estou de acordo, e ao teu ressentimento o abandono; mas, Alcmena, exceptua o amante da ira que tal ofensa te causou; separa-o um pouco do culpado, e, para seres justa, não o castigues pelo que ele não fez. (MOLIÈRE, 1927, p. 64-65).

O empenho de Júpiter em ser um melhor amante que Anfitrião já se encontra na fala de Alcmena, sobre a noite de amor entre o deus e a jovem senhora:

> *Alcmena:* Com toda a veemência me provaste os ardores do teu amor; maldisseste dos cuidados importunos que o tinham acorrentado; testemunhaste-me a alegria de me ver, os tormentos da ausência, a impaciência que te devorava, e… a verdade é que em ocorrências similhantes nunca me pareceste tão terno nem tão apaixonado. […] Tais transportes, tal ternura, bem o pode supor, não me eram desagradáveis; e se queres que te diga a verdade, Anfitrião, achei neles mil deleites. (MOLIÈRE, 1927, p. 50)

Passando por todas estas variações ao longo das reescritas, o Júpiter de Antônio José mantém sua posição representativa no enredo das peças, mas não apresenta uma diferenciação clara em relação às anteriores. A contar que a emulação também diz respeito ao aproveitamento das qualidades das obras emuladas, o Judeu aproveita a representação mental já fortemente difundida de Júpiter como suporte mitológico, para que possa desenvolver as outras personagens da trama. É por ser Júpiter o rival, que Anfitrião vai tão fundo em sua derrota, na luta por sua identidade – não se pode ganhar de um deus. Também é

através de Júpiter que o dramaturgo resgata da mitologia a personagem de Juno, esposa ciumenta, que será responsável pela maior ampliação do quiproquó da peça.

Assim, ao contrário do que *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena* sugere, o título original do texto não centraria a ação no triângulo amoroso Anfitrião/Alcmena/Júpiter. Intitulado *A dama enganada pelo esposo fingido*,[15] Júpiter seria o protagonista da fábula de Antônio José da Silva, sendo que a "dama enganada" poderia ser tanto Alcmena quanto Juno, evidenciando justamente o triângulo amoroso acrescentado pela originalidade (*inventio*) do Judeu à narrativa primeira:

> A ambiguidade sugerida no título capacita-nos interpretar ser também Juno "a dama enganada" por um "esposo fingido" – Júpiter –, aquele que, fementido e infiel, a engana. Sob esta óptica se confirma a ideia de que, subreptícia, a segunda ação da peça na verdade é que move o enredo. (CORRADIN, 1998, p. 210-211).

Também a personagem de Alcmena, embora sob diferentes visões – coerentes com a sociedade à qual o espetáculo era representado –, mantém-se constante no que concerne aos elementos constitutivos do caráter. Por mais que ela tenha traído o marido, sua inocência é diversas vezes afirmada, em todas as versões.

Entretanto, a luta de Alcmena para provar a sua inocência muda, de acordo com o texto. Cada vez menos passiva perante a sua situação de adúltera, ela se afirma enquanto portadora também de uma verdade:

> *Alcmena:* como o ânimo distingue os malefícios, não mereço morrer, pois no meu ânimo sempre tive por esposo aquele que me parecia com tanta realidade verdadeiro. (SILVA, 1957, p. 130).

Também para Alcmena, é a inserção de Juno – e Cornucópia – que proporciona o desenvolvimento de mais e diversas situações cênicas,

---

[15] "José Oliveira Barata, em seu *Antônio José da Silva: criação e realidade* (1983, v. II), estuda um manuscrito encontrado no espólio da biblioteca Dr. Jorge de Faria com o título *A dama enganada pelo esposo fingido*. Oliveira Barata considera que, embora não autógrafo, tal manuscrito talvez tenha sido, se não o original, uma cópia bem próxima dele. As modificações – inclusão do Argumento, rol dos interlocutores, divisão em cenas, bem como o novo título – devem ter sido introduzidas por Francisco Luís Ameno com vistas à publicação." (CORRADIN, 1998, p. 147).

diferenciando a participação da personagem na intriga, em relação às outras versões do mito.

Tal é a elevação da luta de Alcmena pela manutenção de sua honra, ou de sua verdade, que ela acaba sofrendo punição proporcional à de Anfitrião e Saramago.[16]

De fato, a situação final de Alcmena atinge um nível de tensão trágica ainda não alcançado pelo mito nas versões anteriores:

> *Tirésias:* Anda, infelice Alcmena, a pagar com a vida o delito de tua fragilidade, nas aras do supremo Júpiter. *(À parte)* Ai, amor cego, que cego me arrasta a tua grande cegueira!
> *Alcmena:* Que é o que ouço? É possível que ainda tenho vida, havendo de perdê-la sem culpa, sem ofensa e sem delito?
> *Cornucópia:* Ai, minha Senhora Alcmena, quem dissera ao Senhor seu pai que para isto a criava!
> *Polidaz:* Horror me causa tão funesto espetáculo!
> *Júpiter:* Mercúrio, é tempo de desfazer o enigma, pois isto chegou ao último ponto.
> *Mercúrio:* Digo, Júpiter, que isto havias ter feito há mais tempo, e escusaria Alcmena de passar este susto. (SILVA, 1957, p. 140-141).

Como pode ser visto no excerto acima, a situação dramática da peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* atinge uma tensão tão elevada e irreversível por si só que, segundo Mercúrio, deveria ter acabado a farsa divina há mais tempo.

Assim como em todas as outras versões, a comédia termina com o *deus ex machina* de Júpiter e Juno resolvendo todas as questões, de forma que a maior parte possível dos casais se constitua ou restabeleça. Um quiproquó levado às últimas consequências (ou além delas, segundo Mercúrio), com uma resolução às pressas e externa.

---

[16] Saramago é o criado de Anfitrião e responsável pelo aspecto cômico da intriga da peça. Sendo uma figura representativa do teatro ibérico desde o final do século XVI, opera no enredo como fio condutor da trama, auxiliando a audiência a acompanhar a intriga principal, das personagens elevadas, ao mesmo tempo em que espelha estas personagens em suas próprias intrigas amorosas – baixas – com a criada (Cornucópia) da dama protagonista (Alcmena). Para mais informações a respeito da personagem do gracioso, ver Gontijo Rosa (2019).

3 As personagens acrescentadas

Também externos às versões anteriores são as personagens Juno e Tirésias, inseridas por Antônio José da Silva para ampliar as possibilidades de situações cênicas, especialmente para as personagens de Alcmena e Anfitrião, que têm a oportunidade de maior manifestação do seu caráter.

O centro deste novo núcleo de personagens na trama é Juno, esposa de Júpiter. Íris a acompanha, num paralelo claro com os criados Mercúrio, que se trasveste de mortal e serve a Júpiter, e Cornucópia, criada de Alcmena. Também Tirésias primeiramente aparece na trama como seu amante, cuja consequência é sua atuação na prisão de Alcmena.

Flavia Maria Corradin, ao ler o texto de Antônio José sob uma perspectiva intertextual e tratar da importância desta segunda intriga para a peça, afirma que

> na Parte II [de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*], a intervenção de Juno dará andamento completamente diverso à "ópera" do Judeu, uma vez que aqui Antônio José deixa quase que inteiramente de lado a intriga primordial para desenvolver uma ação paralela – a intriga de Juno. Pouco ou nada esta segunda parte da peça portuguesa retém da ação primeira – o triângulo amoroso: Júpiter/Alcmena/Anfitrião –, pois o enredo se fixa no motivo acrescentado, ou seja, a trama vingativa de Juno. (CORRADIN, 1998, p. 166-167).

Ou seja, a intriga em torno da presença de Juno no enredo não é secundária, mas primordial para que o texto de Antônio José atinja a "recriação estilizadora".

Embora fora da *dramatis personae* das versões dramatúrgicas anteriores do mito, Juno está diretamente ligada ao ciclo de Hércules. Como apontamos acima, Juno, versão romana da deusa grega Hera, por ciúmes de Héracles (nome grego de Hércules), persegue-o desde o berço:

> Dos trabalhos que atribuem a Hércules, o primeiro foi o das duas serpentes que Juno lhe enviou ao berço para que o matassem. (MOYA, IV, 3, p. 445-446, tradução nossa).[17]

[17] No original: "De los trabajos que atribuyen a Hércules, el primero fue el de las dos serpientes que Iuno le envió a la cuna para que lo matasen."

> Quando a criança [Hércules] tinha oito meses de idade, Hera desejou a destruição do bebê e enviou duas enormes serpentes para sua cama. Alcmena chamou Anfitrião para ajudá-la, mas Hércules levantou-se e matou as serpentes estrangulando-as com suas duas mãos. (APOLODORO, 2, 4, 8, tradução nossa).[18]

> *Brómia:* […] Uma vez no berço, eis que, do alto do teto, se lançam em voo para o implúvio duas serpentes com crista, enormes. [...] Neste meio tempo, as serpentes olham para toda a gente em redor. Assim que dão com os olhos nos meninos, arremetem velozes para o berço. Eu a arrastar, a levar o berço sempre mais para trás, receando pelas crianças e assustada por mim própria; e as serpentes sempre a perseguir-nos mais e mais encarniçadas. Mas, apenas enxergou as serpentes, o menino mais robusto salta ligeiro do berço, precipita-se a direito contra elas. Num abrir e fechar de olhos tinha-as agarradas, uma em cada mão! [...] O menino estrangula-as a ambas. (PLAUTO, 1993, p. 120).

Mesmo sem a referência ao nome de Juno no texto de Plauto, a mitologia grega e o mito de Hércules eram correntes no imaginário do povo romano.

Sem referência nas obras posteriores, mesmo não retomando a cena das cobras especificamente, Antônio José retoma a sua principal personagem, Juno, e a insere na trama, no papel de esposa enganada – em mais um paralelo com as personagens já consolidadas do mito. No caso, Anfitrião. Como faz Baltasar de Vitoria, usando da natureza ciumenta de Juno para compor outra intervenção da personagem no nascimento de Hércules:

> Foi o nascimento de Hércules muito diferente, porque como a deusa Juno era tão ciumenta e viesse à sua procura, pois Alcmena estava grávida de seu marido Júpiter, chegando a hora do parto, veio a deusa metamorfoseada em velha, dando a entender que era parteira, à casa de Alcmena, como nos diz Homero, tratando das manobras que pretendia fazer. De maneira que fingindo vinha a ajudá-la no parto, vinha a impedi-lo com alguma feitiçaria,

[18] No original: "When the child [Hércules] was eight months old, Hera desired the destruction of the babe and sent two huge serpents to the bed. Alcmena called Amphitryon to help her, but Hercules arose and killed the serpents by strangling them with both his hands."

> fazendo sofrer a mulher grávida e pretendendo matar a criança, se pudesse. (*Teatro de los dioses*, II, 2, p. 72-73, tradução nossa).[19]

A caracterização de Juno está perfeitamente de acordo com aquela dos textos clássicos, pois ela é reconhecidamente ciumenta das escapadelas de Júpiter, tentando sempre se vingar na prole do Tonante. Caráter mitológico, portanto, reconhecível, mas ainda, segundo Corradin (1998, p. 209), "se o Judeu simplesmente colocasse em cena a vingança de Juno, não poderíamos, pois, falar em originalidade. O comediógrafo aproveita-se do paradigma mitológico com a intenção de, também aí, promover a estilização", produzindo um objeto emulatório plenamente satisfatório, quando associa os conceitos de *imitatio* e *inventio* na sua dramaturgia.

Antônio José, de acordo com a lógica interna da trama, direciona os ciúmes de Juno a Alcmena, uma vez que o centro da intriga do texto dramático são os amores entre Júpiter e Alcmena e as trocas de identidade:

> *Juno:* Já que, disfarçada, me vejo introduzida em casa de Alcmena, comece o veneno de meus zelos a infeccionar a causa do meu ciúme: chore a inocência de Alcmena o delito de Júpiter, porque tão disfarçado vive na forma de Anfitrião que nem toda a minha Deidade sabe distinguir qual é o verdadeiro. Ó Júpiter, para que me deste a glória de ser tua esposa, se me não livras deste inferno de zelos! (SILVA, II, 1, 1957, p. 85).

Para conseguir o seu intento, e em consonância com o gosto do público pelas intrigas amorosas, surge em cena Tirésias. Sua história mítica encontra-se com a de Júpiter e Juno, de acordo com o narrado por Juan Pérez de Moya:[20]

---

[19] No original: "Fue el nacimiento de Hércules muy particular, porque como la Diosa Juno era tan celosa, y viniese a su noticia, que Alcmena estaba preñada de su marido Júpiter, llegándose la hora del parto, vino la Diosa hecha una vejezuela, dando a entender, que era partera, a casa de Alcmena, como lo dice Homero, tratando de la estratagema que venía a hacer. De suerte que fingiendo venía a ayudarla al parto, venía a impedírselo, haciendo alguna hechicería, y à hacer padecer a la preñada, y pretender matar al Infante, si podía."

[20] Também Apolodoro e, na mesma linha, Baltasar de Vitoria fazem referência ao adivinho Tirésias fazendo parte no mito de Anfitrião: "and when she [Alcmena] told him [Anfitrião] that he [Júpiter] had come the night before and slept with her, he learned from Tiresias how Zeus [Júpiter] had enjoyed her" (APOLODORO*,* II, 4, 8); "y para

> Outros dizem que, estando Júpiter e Juno, sua mulher, um dia em disputa engraçada e divertida, dizendo a quem mais agrada, os homens às mulheres ou as mulheres aos homens, para determinar a questão chamaram a Tirésias, que havia sido mulher durante sete anos e usado de todas as suas feminis características; e o acontecido pelo qual ele havia se tornado mulher foi que um dia, andando Tirésias por uma montanha, viu duas cobras que andavam ciumentas uma da outra, e com uma vara que trazia na mão jogou-as e logo foi convertido em mulher, e assim viveu sete anos. Depois deste tempo, passou pelo mesmo lugar e viu outras cobras como aquelas; então atirou-as com uma vara, dizendo: Agrade aos deuses que por ferir-lhes, eu agora que me encontro em local sagrado, que me tornem à minha primeira natureza. Dito isso, logo Tirésias se encontrou convertido em homem, como primeiramente era. E porque sabia os desejos dos estados de homem e de mulher, por isso foi chamado como juiz entre Juno e seu marido Júpiter, e afirmou que o homem tinha três porções de desejo de amor carnal, e a mulher, nove. Deste modo, Juno, sentindo-se ofendida, privou Tirésias de sua visão corporal, cegando-lhe os olhos. Compadeceu-se Júpiter, mas como os deuses não se contradizem uns aos outros, não pode devolver-lhe a vista; mas, em compensação, deu-lhe o poder que soubesse coisas vindouras, de onde saiu ser Tirésias adivinho certíssimo e de recorrerem a ele todos com suas dúvidas. (MOYA, 3, 8, 12, p. 408, tradução nossa).[21]

---

certificarse de si acaso alguno había andado con su mujer, consulto a su natural el Sabio Tyresias, y él le descubrió como Jupiter había andado à la parte de aquellos negocios" (VITORIA, II, 2, p. 71)

[21] No original: "Otros dicen que estando Iúpiter y Iuno, su mujer, un día en una contienda jocosa y de solaz, diciendo que cuáles apetecen más, los hombres a las mujeres o las mujeres a los hombres, para determinar esta cuestión llamaron a Tyresias, por cuanto había sido mujer siete años y usado de todos los femeniles usos en ellos; y el accidente por donde había sido mujer fue que un día andando Tyresias en una montaña vio dos culebras que andaban en celos una con otra, y con una vara que en la mano traía, hirólas, y luego incontinente fue convertido en mujer, y así vivió siete años. Después de este tiempo, pasó por aquel mismo lugar y vio otras culebras estar como las otras; entonces hirólas con una vara, diciendo: Pluguiese a los dioses que por heriros yo agora fuésedes poderosas de tornarme a la mi primera naturaleza. Dicho esto, luego Tyresias se halló convertido en hombre como lo era primero. Y porque éste sabía los deseos de los estados de hombre y de mujer, por esto fue nombrado por juez entre Iuno

Assim, percebemos a adequação dos caracteres externos que Antônio José da Silva agrega à sua trama, dentro de um contexto mitológico consistente com aquilo que o público setecentista já teria costume.

Ainda sobre as personagens externas aos paradigmas neste texto dramático, "a segunda [ação independente da peça], cujo móvel é Juno, se tornará capital para o nível da estilização que a obra do Judeu exercitará a partir de 1736 – ano em que foi encenada *A dama enganada pelo esposo fingido*" (CORRADIN, 1998, p. 166). Ou seja, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, ou qualquer que tenha sido seu título na altura, representa um importante degrau na apropriação da forma e aprimoramento da escrita dramática por Antônio José da Silva.

Referências

APOLLODORUS. *The library* [1921]. Trad. Sir James George Frazer. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 2v, 1954.

BARATA, J. O. *Antônio José da Silva,* criação e realidade. Coimbra: Universidade de Coimbra; FCG, 1985.

BRITO, F. *Nas origens do teatro francês em Portugal*. Porto: NEF/ Universidade do Porto, 1989.

CAMÕES, L. *Auto dos Anfitriões de Camões* (1587). Lisboa: Seara Nova, 1981.

CAMÕES, L. Comédia dos Amphitriões (1587). *In*: _____. *Teatro.* Porto: Livraria Chardron, 1928.

CONCEPCIÓN, R. The theme of Amphitryon in Luís de Camões and Hernán Pérez de Oliva. *In*: HOWER, A.; PRETO-RODAS, R. A. (ed.).

---

y su marido Iúpiter, el cual pronunció que el hombre tenía como tres onzas de deseo de amor carnal, y la mujer como nueve. Deste juicio, Iuno, teniéndose por agraviada, privó a Tyresias de la vista corporal, cegándolo de los ojos. Pesóle mucho a Iúpiter, y como unos dioses no contradecían lo que los otros hacían, no pudo tornarle la vista; mas en remuneración della diole que supiese las cosas advenideras, de donde salió ser este Tyresias adivino certísimo y de acudir a él todos con sus dudas."

Empire in Transition, the Portuguese World in the Time of Camões. Gainesville: Univ. Presses of Florida, 1985. p. 177-193.

CORRADIN, F. M. *Antônio José da Silva, o Judeu,* textos *versus* (con)textos. Cotia: Íbis, 1998.

DRYDEN, J. *Amphitryon or The two Sosias*: The Dramatic Works. London: Jacob Tonson, 1717. Disponível em: https//archive.org/ details/ dramatickworksof06drydiala, 1690.

ESCRIBANO, F. S.; MAYO, A. P. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos, 1965.

GONTIJO ROSA, C. Carnavalização no teatro ibérico barroco. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 14, p. 101-135, 2019. DOI: https://doi.org/10.1590/2176-457338281

JABOUILLE, V. "*Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* de António José da Silva – uma perspectiva de recepção do mito clássico": Estudos portugueses, homenagem a António José Saraiva. Lisboa: ICLP/FLUL; Ministério da Educação, 1990. p. 455-477.

MOLIÈRE. *Anfitrião* (*Amphytrion*, 1668). Trad. G. Oliveira. Lisboa-Paris, Chardron, 1927.

MOYA, J. P. *Philosofía secreta de la Gentilidad* (1585). Madrid: Cátedra, 1995.

OLIVA. F. P. *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules, o Comedia de Amphitrion*: Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva. Cordoba: Gabriel Ramos Bejarano, 1585.

PLAUTO. *Anfitrião* (*Amphitruo*). Trad. C. A. Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

PLAUTO. *Anfitrião* (*Amphitruo*). Trad. A. Silva. Porto Alegre: Globo, 1952.

QUINTERO, M. C. The interaction of text and culture in Spanish Renaissance 'Translations' of Plautus' *Amphytruo*. *Bulletin of Hispanic Studies*, [*S.l.*], v. 67, n. 3, 1990, 235-252. DOI: https://doi.org/10.1080/1475382902000367235

ROCHA, A. C. *Anfitrião e outros estudos de teatro.* Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

SILVA, A. J. *A Critical Portuguese/English Edition of* Amphitryon, or Jupiter and Alcmena. Trad. P. Krummrich. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010.

SILVA, A. J. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1957.

TIMONEDA, J. La comedia de Amphitrion (1559). In: *Las tres comedias de Juan Timoneda*. Alicante: BVMC, 2002.

VEGA, L. *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Madrid: Cátedra, 2006.

VILLALOBOS, L. Comedia de Amphytrion. *In*: *Los problemas de Villalobos*. Sevilha, Hernanda Diaz, 1574. Disponível em: http,//alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp ?ref=X533754398&idioma=0.

VITORIA, B. *Teatro de los dioses de la Gentilidad.* Madrid: Imprenta Real, 1676. 3 v.

Da navegação à emigração: o império colonial no cinema português de ficção anterior à Revolução dos Cravos

From Navigation to Emigration: The Colonial Empire in Portuguese Fiction Cinema Before the Carnation Revolution

Edimara Lisboa
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
edimaralisboa@gmail.com

Resumo: Uma nação de navegadores transformada em país de emigrantes. A partir desse diagnóstico, Eduardo Lourenço, no ensaio "A nau de Ícaro ou o fim da emigração", escrito em 1993, compreende a identidade nacional portuguesa como "um colossal fenômeno de expatriação". Em observação a dois filmes ficcionais paradigmáticos da tematização do colonialismo pelo cinema português anterior à redemocratização, *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto e *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha, o referido diagnóstico torna-se especialmente sugestivo, uma vez que a imagem gloriosa do herói português desbravador e civilizador de outros povos, apresentada pelo primeiro filme, acaba transformada, pelo segundo, na figura melancólica do trabalhador que, sem perspectiva de adequação aos novos sistemas produtivos, percebe a emigração como única alternativa. É a partir dessa relação que aqui se pretende discutir essas duas obras cinematográficas em atenção ao contexto histórico em que foram produzidas.

Palavras-chave: cinema português; salazarismo; colonialismo; guerra colonial.

Abstract: A nation of navigators turned into a country of emigrants. From this diagnosis, Eduardo Lourenço, in the essay "A nau de Ícaro ou o fim da emigração", written in 1993, understands Portuguese national identity as "a colossal phenomenon of expatriation". Observing two paradigmatic fictional movies of the thematization of colonialism by Portuguese cinema before re-democratization, *Chaimite* (1953) by Jorge Brum do Canto and *Mudar de Vida* (1966) by Paulo Rocha, this diagnosis becomes especially suggestive, since the glorious image of the pioneering Portuguese hero as the civilizer

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.201-232

of the other peoples, on the first film, becomes, in the second, the melancholy figure of the worker who, with no prospect of adapting to the new production systems, perceives emigration as the only alternative. It is from this relationship that we intend to discuss these two cinematographic works in attention to the historical context in which the two movies were produced.

Keywords: Portuguese cinema; salazarism; colonialism; colonial war.

Recebido em: 26 de setembro de 2019.

Aprovado em: 18 de dezembro de 2019.

1 Considerações iniciais

O substrato da história pátria constitui uma das temáticas mais recorrentes da literatura portuguesa. Na célebre conferência de 1975, intitulada "Da literatura como interpretação de Portugal", Eduardo Lourenço (2009, p. 82) observa que, embora de expressão mais antiga, "a partir de Garrett e Herculano, Portugal, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária determinante", e isso se daria "a tal ponto que nos parecem insignificantes ou de pouco relevo aquelas obras em que essa motivação confessa ou oculta está ausente". Em continuidade a isso, a literatura produzida nos últimos anos têm rearticulado a problemática, em atenção, por exemplo, à necessidade de revisão crítica da história recente, particularmente no que diz respeito à guerra colonial (1961-1974), melhor posto, à luta de libertação dos povos africanos colonizados por Portugal, como se observa em obras tão diversas quanto *O Tibete de África* (2006) de Margarida Paredes, *Caderno de memórias coloniais* (2009) de Isabela Figueiredo, *O retorno* (2011) de Dulce Maria Cardoso, *Esse cabelo* (2015) de Djaimilia Pereira de Almeida e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017) de António Lobo Antunes, entre tantas outras.

Nos dois volumes de *Cinema português: um país imaginado* (2011a, 2011b), Leonor Areal explicita como a tematização da história de Portugal é também recorrente, e demasiado frequente, no cinema ficcional português, sobretudo em atenção aos filmes produzido entre as décadas de 1950 e 1990, com discussão avulsa sobre alguns títulos da década de 2000. De todo modo, o interesse por dramatizações de época

é verificável desde as realizações dos anos 1910, afirmando-se já nos anos 1920 como uma das formas do esforço por construir "interrupções tipicamente portuguesas da ação", que marcariam a diferença do cinema lusitano face ao cinema internacional (BAPTISTA, 2013, p. 77). Ainda em semelhança ao que se verifica no campo literário, o cinema atual tem demonstrado especial interesse crítico sobre a história, buscando desconstruir o imaginário saudosista às voltas do império colonial português, como se pode exemplificar pelos títulos *O Gotejar da Luz* (2002) de Fernando Vendrell, *A Costa dos Murmúrios* (2004) e *Yvone Kane* (2014) de Margarida Cardoso, *Deus Não Quis* (2007) de António Ferreira, *Terra Sonâmbula* (2007) de Teresa Prata, *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes, *Cartas da Guerra* (2016) e *Hotel Império* (2018) de Ivo M. Ferreira.[1]

Quer a literatura, quer o cinema contemporaneamente produzidos em Portugal demonstram o interesse de muitos artistas portugueses pela história de seu país, quase sempre assentado no intuito de compreender as fragilidades de um processo de redemocratização, decorrente da Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, que se seguiu a quase meio século do regime ditatorial (1926-1974) genericamente designado como salazarismo. De maneira que as reminiscências desse longo período de institucionalização do apagamento do contraditório têm sido artisticamente discutidas em recorrente atenção ao esgotamento bélico e ético da identidade coletiva portuguesa como nação navegadora e colonizadora, uma vez que o fim da ditadura ficou atrelado ao fim do colonialismo.

No caso do cinema, se os realizadores cinemanovistas se atentaram para esta questão pela verve revolucionária, a mais recente geração de

[1] O conjunto de títulos relacionados ao interesse do cinema português pelo império colonial se torna ainda mais expressivo quanto se considera também os filmes documentários, ou ainda em atenção aos cinemas africanos da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) (cf. PIÇARRA, 2009, 2013, 2016). Nesse sentido, "é preciso lembrar que nem tudo no chamado 'cinema africano de língua portuguesa' é, justamente, língua portuguesa. Para além dos falares regionais e nacionais (português falado em Angola ou em Moçambique, por exemplo, com suas características e mesclas locais), alguns cineastas, como o guineense Flora Gomes, vêm escolhendo propositalmente veicular seus filmes em língua crioula – o que demonstra que nem mesmo o critério da língua consegue se constituir enquanto categoria totalmente pertinente na classificação e análise desses filmes [...], e que a escolha da língua é, nesses contextos, uma clara questão de escolha política e cultural" (CARELLI, 2014, p. 206).

cineastas parece revisitá-la com consciência crítica distanciada. Uns e outros, igualmente, mostram-se atentos ao cinema produzido sob Salazar e aos efeitos da propaganda e da censura estatais nos enredos de ficção, denunciando (e tornando, por fim, explícito para o público português) o papel educativo que o regime atribuiu à arte cinematográfica por ele tutelada por tão longo período.

> A revolução teve, como não podia deixar de ter, um papel determinante na mudança de paradigma dentro do cinema português: ela representa a clivagem entre um cinema sujeito às regras da censura oficial (mesmo quando tentava desafiá-la, nos inícios de 70) e um cinema de expressão totalmente livre, subitamente confrontado com outros interesses, outras temáticas, outra realidade. (AREAL, 2011b, p. 15)

Não apenas no âmbito do cinema, a política cultural do Estado Novo português conseguiu mobilizar um grande número de artistas para o projeto de propaganda totalitária, cuja estrutura ideológica ajudou a legitimar e a assegurar a continuidade do regime salazarista por mais de quarenta anos. No campo da literatura, foram promovidos Prêmios Literários que estimulavam e monitoravam a produção lírica e narrativa segundo temas de interesse doutrinário. Exposições de pintura modernista, espetáculos teatrais, feiras de música e cinemas ambulantes foram oficialmente patrocinados com o intuito de nivelar culturalmente a população. Paralelamente, foram instituídas a lei de inspeção dos espetáculos (Decreto n. 17.046-A/1929) e as demais comissões de censura (Decreto-Lei n. 22.469/1933) para controlar todas as formas de manifestações artísticas e intelectuais desenvolvidas dentro e fora dos editais de incentivo à cultura e de apoio à imprensa.[2]

Nesse cenário de massiva manipulação da arte por órgãos de tutela ditatorial, a utilização do cinema é particularmente significativa, uma vez que o audiovisual constitui poderoso instrumento de cooptação de ideias, "com uma incomparável força de persuasão" (BENJAMIN, 1996, p. 177), visto que o caráter industrial de seu processo de produção (caro e quase necessariamente coletivo) e o alcance massificador de suas formas de recepção ("magia do movimento") facilitaram os mecanismos de controle

[2] Para averiguar as determinações específicas da legislação cinematográfica portuguesa até o fim do Estado Novo, cf. Seabra (2016).

estatal. De modo que, no caso português, "a produção cinematográfica desse período representa, de forma exemplar, a evolução do regime, sendo *o espelho* cultural, político e social de suas transformações" (PEREIRA, 2013, p. 95, grifo nosso).

A inauguração, em 1932, da Tobis Portuguesa, primeira companhia cinematográfica portuguesa com estúdios de cinema sonoro, viabilizou o início da produção de filmes de propaganda salazarista, uma vez que centralizou os meios de produção filmográficos sob o protecionismo do regime e acabou por dificultar (ou mesmo impossibilitar) aventuras individuais de um cinema mais autoral.[3] Os cineastas da geração de 1930 – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Chiara de Garcia, Arthur Duarte, Cottinelli Telmo e Jorge Brum do Canto – foram os principais responsáveis por esse espelhamento cultural do salazarismo no cinema português, identificado por Pereira (2013).[4] Sob a égide da "Política dos Espíritos", gerenciada por António Ferro até finais dos anos 1940 e, depois disso, mais dispersamente continuada, o experimentalismo do cinema mudo português[5] foi quase integralmente substituído por filmes sonoros de entretenimento, bipartidos entre comédias pitorescas e melodramas históricos, e com claro comprometimento didático e propagandístico ao programa ideológico salazarista, dividido em três bases, que consistiam: na glorificação do regime e de seu chefe; na valorização da ética católica; e na revisão histórico-cultural com intuito ufanista, o que resultou no engajamento popular àquilo que o regime proclamou ser o "modo português de estar no mundo".

---

[3] Significativa foi, por exemplo, a dificuldade de Manoel de Oliveira para estabelecer uma carreira com produção constante no cinema independente, conseguindo-o apenas muitos anos depois, a partir da década de 1980. Restam deste esforço seus diversos projetos não realizados (cf. OLIVEIRA, 1988).

[4] Nota-se, quanto a isso, que os cineastas da geração de 1950 que atuaram como continuadores do cinema de propaganda salazarista foram, justamente, aqueles que haviam sido assistentes da geração de 1930: Augusto Fraga, Carlos Marques, Constantino Esteves, Fernando Garcia, Henrique Campos e Perdigão Queiroga.

[5] Filmes mudos *avant-garde*, como *Bailando ao Sol* (1928) de António Lopes Ribeiro, *Nazaré: Praia de Pescadores* (1929) de José Leitão de Barros e *A Dança dos Paroxismos* (1929) de Jorge Brum do Canto, pareciam abrir caminho para uma produção cinematográfica paralela à indústria do entretenimento, mas ao longo dos anos 1930 e 1940 esses mesmos cineastas passariam a realizar filmes ficcionais e documentários que correspondessem às preocupações estatais.

No tocante ao império colonial herdado pelo Estado Novo, que vai particularmente interessar ao cinema posterior à redemocratização, observa-se que ele foi também reconfigurado segundo essas três bases ideológicas. O salazarismo investiu na ideia de uma "essência imperial e colonizadora da nação portuguesa" para fazer passar por legítima a permanência de Portugal em territórios coloniais até o fim do regime, nos anos 1970. Nesse sentido, foi reavivado no imaginário coletivo o sonho expansionista iniciado com a tomada de Ceuta, em 1415, através de legendas como "Portugal não é um país pequeno" e de asserções como "Do Minho ao Timor somos todos portugueses", lemas constantemente repetidos pelas peças da propaganda estatal.

> O império colonial português, que existiu desde a tomada de Ceuta, em 1415, até à descolonização, efetuada a partir de 1974, deve, em primeiro lugar, ser enquadrado nesta vaga de fundo que existe desde os tempos mais recuados, acrescido de características intrínsecas ao devir histórico português, que lhe conferiram alguma natural especificidade ao longo da sua existência [...], convém dizer-se que o império herdado pelo Estado Novo começa a ser definido na segunda metade do século XIX. Na verdade, tal como para os restantes impérios europeus, a era colonial moderna emerge em Portugal no último terço daquele período, na sequência dos critérios definidos na Conferência de Berlim de 1885 para a posse de territórios do género, particularmente com a definição da norma da ocupação efetiva e das fronteiras interiores dos territórios africanos. Este processo, no caso português, arrastava-se desde a perda do Brasil em 1822, germinando então a ideia da criação de um novo Brasil em África. (SEABRA, 2014a, p. 35)

As particularidades da mítica imperial do salazarismo foram instituídas oficialmente no Ato Colonial de 1930, e depois reformuladas na Revisão Constitucional de 1951. Por meio do Ato Colonial, o Estado Novo decidiu compor uma colonização de *novo tipo*, pautada na autoridade centralizadora do Ministério das Colônias, constitucionalmente embasada no pensamento rácico do darwinismo social e instrumentalizada por medidas de caráter discriminatório (como o estabelecimento do Dia da Raça). Antes disso, as colônias possuíam mais independência administrativa. A partir da Revisão Constitucional, elaborada em resposta a pressões internacionais, relativas à crise do pensamento colonial e à definição do "direito dos povos a disporem de si mesmos" pela ONU, o salazarismo adotou oficialmente

o conceito de lusotropicalismo de Gilberto Freyre para tentar camuflar o racismo, investindo na ideia da singularidade da atuação portuguesa nas suas agora denominadas "províncias ultramarinas", de maneira a compor a imagem de uma nação não mais imperial e sim multirracial e pluricontinental. Nesse sentido, as manifestações culturais financiadas pelo regime irão acompanhar toda mudança de perspectiva sobre as colônias.

As primeiras dessas produções artístico-culturais claramente salazaristas interessadas na representação do império colonial foram concentradas na Exposição Colonial Portuguesa no Porto em 1934[6] e na Exposição do Mundo Português em Lisboa no ano de 1940,[7] entrando na agenda da propaganda cinematográfica em 1938, por ocasião da encomenda à Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas (SPAC) da Missão Cinematográfica às Colônias de África. Chefiada por Carlos Selvagem e com direção artística de António Lopes Ribeiro, a Missão nada mais era que uma excursão de cerca de um ano empreendida por uma equipe de cinema para colher imagens dos territórios coloniais. Essas imagens colhidas entre 1938 e 1939 foram utilizadas no filme de ficção *Feitiço do Império* (1940) e exploradas rotineiramente pelos cinejornais ao longo de toda a década de 1940.

> Entendo cinema colonial como o cinema de um país colonizador feito na e sobre as colónias. Os filmes coloniais idealizam a vida nas colônias enfatizando a modernização empreendida através da colonização e escamoteando a realidade social das mesmas. As representações dos tipos locais, dos lugares e dos costumes são frequentemente escapistas, apologéticos e abertamente racistas. (PIÇARRA, 2013, p. 74)

---

[6] Cf. o cinejornal de divulgação da 1ª Exposição Colonial Portuguesa no Porto em 1934, realizado por Aníbal Contreiras (Disponível em: http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2217&type=Video. Acesso em: 15 jul. 2019) e o curta-metragem África em Lisboa (1932), realizado por Salazar Diniz (Disponível em: http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3138&type=Video. Acesso em: 15 jul. 2019).

[7] Acrescente-se que, no plano editorial, a Agência Geral das Colónias publicou periodicamente a coleção *Pelo Império* (1935-1961), destinada à sensibilização do país para o passado colonial através de biografias das grandes figuras históricas do colonialismo. Na mesma linha editorial, também foram publicadas revistas como *O Mundo Português* (1934 e 1947) e *Anuário do Império Colonial Português*.

Empreendimento "horrivelmente caro",[8] o cinema português somente voltou a recolher novas imagens do império colonial nos anos 1950,[9] para compor breves documentários informativos e alguns poucos filmes de ficção. Além de *Feitiço do Império*, de António Lopes Ribeiro, fazem parte do *corpus* de filmes ficcionais do período salazarista que se voltaram à temática colonial: dois dramas históricos enaltecedores da empreitada expansionista, *Camões* (1946) de José Leitão de Barros e *Frei Luís de Sousa* (1950) de António Lopes Ribeiro; um drama histórico efetivamente ambientado em África, *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto; o retrato do cotidiano nas províncias ultramarinas traçado nos dramas burgueses *Chikwembo!* (1953) de Carlos Marques e *Estrada da Vida* (1968) de Henrique Campos; a figura do colono português, mostrada da perspectiva metropolitana, na comédia pitoresca *O Costa d'África* (1954) de João Mendes, e da perspectiva do próprio colono, na comédia musical *O Zé do Burro* (1972) de Eurico Ferreira; os impactos da guerra colonial sobre a metrópole trabalhados por *Vinte e Nove Irmãos* (1965) de Augusto Fraga e por *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha; as representações dos últimos suspiros do império colonial português em Índia (1972) de António Faria e em *O Explicador de Matemática* (1972)[10] de Courinha Ramos; além de três filmes de resistência que tiveram exibição proibida, *Nojo aos Cães* (1970) de António de Macedo,

[8] Expressão atribuída a Salazar, em questionamento aos custos de produção desse "gênero de distrações" chamado cinema (cf. BÉNARD DA COSTA, 2007, p. 11). Em texto publicado na imprensa, fica evidenciado a especial atenção que se dava ao cinema como propaganda política: "Penso também em sugerir à organização de grandes espetáculos de cinema popular onde o povo possa entreter-se, simultaneamente, com filmes educativos e com filmes que o divirtam. Convenceremos assim o povo, pouco a pouco, de que pensamos nele, de que a sua felicidade e o seu bem-estar constituem uma das nossas maiores preocupações…" (SALAZAR, 2013, p. 88).

[9] Com exceção das filmagens na metrópole de "(escassas) partidas e regressos de visitas pelo chefe de Estado; tomadas de posse de funcionários coloniais; comemorações de feitos históricos; homenagens e funerais de figuras coloniais de relevo [...] contactos diplomáticos privilegiados com a União Africana" (PIÇARRA, 2013, p. 76).

[10] Curiosamente, no mesmo ano em África se produzia os filmes revolucionários *Sambizanga* (1972) de Sara Maldoror, em coprodução franco-angolana-congolesa, e *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* (1972) de Joaquim Lopes Barbosa, em Moçambique.

O Mal-amado (1973) de Fernando Matos Silva e *Brandos Costumes* (1973) de Alberto Seixas Santos.

Nesse conjunto, os filmes *O Feitiço do Império* e *Chaimite* ajudaram a promover as cartilhas dos preceitos coloniais determinados, respectivamente, no Ato Colonial de 1930 e na Revisão Constitucional de 1951. Enquanto o primeiro filme transforma o colono português numa figura exemplar da superioridade da raça branca, imbuída do dever de transmitir o universo da civilização às raças restantes e livrá-las do horror da barbárie, o segundo filme adapta-se aos novos paradigmas internacionais estabelecidos depois da Segunda Guerra e apresenta uma colonização portuguesa que zela pelo suposto pacifismo de províncias multirraciais, em que brancos e negros trabalhariam lado a lado contra a violência de impérios bárbaros.[11] Dada a dificuldade de acesso ao primeiro deles,[12] nossa discussão focalizará, por agora, a tessitura ficcional de *Chaimite* e os mecanismos estéticos utilizados neste filme de Brum do Canto para adesão do espectador ao projeto colonial salazarista revisto em 1951.

Para melhor compreender as manifestações, no filme, dessa perspectiva claramente alinhada ao salazarismo, sem desconsiderar a complexidade da problemática das representações do império colonial pelo cinema ficcional português anterior ao 25 de abril, elegemos como contraponto a obra *Mudar de Vida*, o primeiro filme português de ficção independente a abordar a guerra colonial (ou luta de libertação, se pensarmos do ponto de vista dos países africanos que sofreram colonização portuguesa). Observados de maneira relacionada, embora não exista aqui o intuito de uma análise comparativa propriamente dita, esses dois filmes são representativos de um período de produção cinematográfica em que os limites da liberdade criativa eram abertamente

---

[11] De todo modo, a visão gloriosa do império por vezes aparece desgastada até mesmo em filmes alinhados ao salazarismo, como é o caso de *O Costa d'África*, obra da geração dos assistentes. Lá pelas tantas, em tom de gracejo, durante uma das canções, o demasiado controle do governo sobre aquilo que se podia pensar e falar é sutilmente questionado.

[12] Infelizmente, *O Feitiço do Império* ainda não passou por qualquer processo de restauração e publicação em DVD, como grande parte dos clássicos do cinema português. Deste modo, o acesso ao roteiro e a visualização do filme pelos negativos, cuja banda sonora está em grande parte comprometida, restringem-se à pesquisa, que até o presente momento não tivemos a oportunidade de executar, em sessões agendadas junto ao Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), no centro de conservação da Cinemateca Portuguesa, em Loures, no Distrito de Lisboa.

definidos pelas instituições governamentais de espectro político único, ou que se compreendia como unânime.

Entretanto, um aspecto comparativo salta aos olhos do espectador de ambos os filmes: surge neles, igualmente, a imagem do soldado português enviado aos territórios coloniais no continente africano. *Chaimite* atenta-se para os soldados que fizeram as guerras de ocupação efetiva do território e *Mudar de Vida* reflete sobre os soldados que participam da tentativa derradeira de preservação do império. O primeiro em atenção ao imaginário português navegante, desbravador de novos mundos, o segundo em observação à realidade cotidiana, às centenas de portugueses que então buscavam asilo em outros países da Europa para escapar do alistamento militar e do elevado índice de desemprego.

Em 1993, visto a diferente situação que mais uma vez levou muitos portugueses a emigrar, em busca de melhores oportunidades profissionais, Eduardo Lourenço publicou o ensaio "A nau de Ícaro ou o fim da emigração" em que observa a identidade nacional dos portugueses pela imagem simbólica do quadro *A queda de Ícaro* de Pieter Bruegel. Como Ícaro, o povo português seria, segundo Lourenço (2001, p. 44), "símbolo da ambição humana". De maneira que a crença numa vocação nacional gloriosa levaria os portugueses a não se contentarem com os limites de Portugal, realizando periodicamente "um colossal fenômeno de expatriação", sendo que, "simbolicamente, esse empreendimento de caráter planetário" teria no passado recebido "os belos nomes de 'expansão', de 'conquista', de 'colonização'" (LOURENÇO, 2001, p. 45). Passemos, pois, à discussão de cada um dos filmes, com este elemento crítico em horizonte, mas sobretudo considerando o contexto histórico-cultural aqui exposto, por considerar que "um estudo sobre o cinema no tempo do Estado Novo, terá obrigatoriamente de ser um livro [ou um artigo, neste caso] sobre a realidade histórica" (TORGAL, 2011, p. 14).

2 *Chaimite*: entre impérios – do domínio vátua ao colonial

Com estreia no Cinema Monumental de Lisboa a 4 de abril de 1953, o filme *Chaimite*, realizado por Jorge Brum do Canto, é uma dramatização histórica ao estilo *western* da campanha militar portuguesa

empreendida entre 1894 e 1895 contra o Reino de Gaza,[13] que resultou na prisão do chefe Ngungunhane na província de Chaimite, ao sul de Moçambique, com consequente enfrentamento e derrota do grupo de resistência liderado pelo sub-chefe dele, Maguiguana,[14] em 1897.

A revolta desses régulos da região leste africana vinha em resposta ao acirramento das disputas entre colonos portugueses e ingleses que, apesar do acordo europeu da partilha de África firmado na Conferência de Berlim de 1885, ainda não haviam reformulado seus interesses particulares acerca da exploração das terras, segundo os parâmetros das novas determinações internacionais. Esse clima de tensão entre colonos de diferentes nacionalidades gerou certo contexto favorável de barganha para os chefes indígenas. Mas o desdobramento guerreiro da revolta acabou por justificar expedições militares, como a liderada pelo oficial Mouzinho de Albuquerque, legitimadoras não apenas a destituição dos régulos, como também da criação de um conjunto de medidas de suposta pacificação, através das quais diversas populações indígenas autônomas, constitutivas do então chamado povo vátua, passariam a ser subjugadas pela administração colonial portuguesa.

> [...] o termo "vátua" como sinônimo que era de africano selvagem atribui [...] o sentido simbólico latente de que a campanha militar de 1895 se tratava da oposição entre civilização e selvageria, finalmente curvada com a prisão de Gungunhana e com a derrota de Maguigana em 1897. [...] Após 1897, Toscano [soldado português e autor de um documento sobre a expedição de Chaimite] assumiu o cargo de administrador da circunscrição

[13] "Ao lado dos [cineastas] que chegam [na década de 1950], e cito apenas três exemplos, e dos que por cá vão andando sem avançar (Queiroga, Miranda, Henrique Campos), reaparece Brum do Canto [da geração de 1930] com um longo e ambicioso *Chaimite*, de exaltação colonialista em lusitano jeito de 'westem' americano" (ALVES COSTA, 1978, p. 98).

[14] "Maguiguane era então, e desde a entronização de Ngungunhane, o chefe militar do imperador das terras de Gaza. Nos primeiros dias do cerco era normal vê-lo conversar com os guerreiros pelos diversos acampamentos. Depois, atacado pelo torpor das manhãs e tardes, fechava-se na cubata e passava as horas à escuta de sinais de mudança. À noite, e só à noite, atrevia-se a sair da cubata. Envergava as vestes de guerra, ataviava a cabeça com penachos de plumas, pegava na lança e no escudo, mirava-se de cima a baixo, saía da cubata, e caminhava em direção a Macanhangana, seu lugar-tenente, que o esperava no mesmo sítio e à mesma hora. Incrível!" (BA KA KHOSA, 2018, p. 69-70).

> civil dos muchopes compondo parte de uma burocracia colonial instalada após a perda da soberania do Reino de Gaza que seguiu ao processo de ocupação efetiva. (SANTOS, 2007, p. 19-20)

A leitura ufanista da História promulgada pelo Estado Novo português elegeu o conflito de 1895 como símbolo neocolonial "da imagem do português-colonizador que durante quinhentos anos […] serviu de referência e viático épico e moral" (LOURENÇO, 2009, p. 119), transformando a velha justificativa da cristianização, na explicação evolucionista da superioridade da raça branca, que teria por "dever" transmitir às raças restantes o universo da civilização. Nessa perspectiva, os soldados e colonos que protagonizaram o episódio pertenceriam ao "panteão daqueles que honravam o nome de Portugal e que lutavam com bravura contra aqueles que desafiavam o poder português" (SANTOS, 2007, p. 19) e seriam heróis do "império que durante séculos nos deu [aos portugueses] a ilusão de estarmos no centro do mundo" (LOURENÇO, 2009, p. 15).

A tessitura fílmica de *Chaimite* é um contributo ao cinema de educação nacionalista do Estado Novo, pois apresenta o conflito de 1895 segundo esse discurso oficial, inclusive contribuindo para propagandear as correções terminológicas da revisão constitucional de 1951, que recobriam a explicação evolucionista com o verniz do lusotropicalismo, rebatizando o império de "nação com províncias ultramarinas". É assim que a figura heroica de Mouzinho de Albuquerque, uma das personalidades históricas mais aplaudidas pelo Estado Novo, surge no centro da trama, complementada pelas atuações patrióticas do major Caldas Xavier e do monarquista Paiva Couceiro (interpretado pelo próprio Brum do Canto), para enaltecer o embate militar,[15] entrecruzando-o com o apelo melodramático de um triângulo amoroso, vivenciado por três personagens ficcionais: o colono Daniel, a camponesa nortenha Maria e o soldado João Macário.

[15] O filme é ambientado entre as "grandes jornadas da guerra: Marracuene, Magul, Coolela, incêndio de Manjacaze, Chaimite (rapto de G.), Macontene", de maneira a desenhar "frequentes ataques das hordas vátuas" e as "façanhas" de militares portugueses "para libertarem Moçambique" (MATOS-CRUZ, 1981, p. 61).

Subsidiado pelo Fundo Nacional de Cinema[16] e com financiamento do Exército, ao qual é dedicado,[17] *Chaimite* é apresentado como um projeto pessoal de Jorge Brum do Canto, que assina o argumento, os diálogos, a planificação, a direção e a montagem. Filmado em Moçambique, com elenco misto de atores e não atores, o filme constitui um enaltecimento épico da heroicidade e determinação portuguesa, cujo esforço guerreiro sempre superaria a flagrante desproporção numérica diante da inesperada multidão de africanos revoltosos.[18] "Do ponto de vista do público, e levando em conta o elevadíssimo custo de produção, *Chaimite* teve uma carreira que não favoreceu a produtora [a Cinal], falida pouco depois. Mas foi um exemplo da qualidade possível, dentro do seu género" (PINA, 1986, p. 128-129).

No filme, não é feita qualquer contextualização dos motivos da rebelião vátua, mostrada em ataques violentos e sanguinários, temidos por populações negras pacíficas, com as quais colonos-agricultores manteriam relações de amizade e de coexistência harmônica. Desse modo, o combate a um império apresentado como completamente bárbaro e hostil permite a colagem dos heróis militares a um destino coletivo multirracial, salientando o interesse dos próprios africanos em serem "libertados" da dita tirania de Ngungunhane e dos líderes tribais que lhe prestavam vassalagem. O enredamento desse ponto de vista unilateral e totalizante sobre o episódio histórico corrobora para a suavização da dicotomia brancos e negros, no sentido de apontar "uma visão paradisíaca

---

[16] Desde 1948 o Secretariado Nacional de Informação (SNI) administrava "o controverso Fundo Nacional de Cinema", concedido apenas "para a produção nacional de evidente qualidade artística" e "cuja temática não ferisse os interesses políticos do Estado". Michelle Sales, no artigo "A política do espírito e o cinema português" (2009, p. 238), aponta o contrassenso da medida, que acabou por provocar o encolhimento tanto do cinema de indústria quanto dos filmes artísticos e "a despeito do suposto interesse do Estado, [fez] com que a produção diminuísse até atingir o fatídico número zero em 1955".

[17] Vide a legenda-dedicatória nos créditos iniciais: "Ao Exército Português, sem cuja colaboração este filme não teria sido possível".

[18] Esta questão é abertamente retratada no filme, numa de suas cenas de batalha mais importantes. Quando os homens de Mouzinho de Albuquerque recebem um forte ataque surpresa, surge o seguinte diálogo:

> "ANTONIO – Oh, meu capitão, 6.500 negros são muitos negros!
> MOUZINHO DE ALBUQUERQUE – Mas 275 portugueses, também são muitos portugueses" (CHAIMITE, 1953, 1:36:05).

sobre a colônia, onde a paz e a harmonia são constantes e onde a guerra surge como acidente de percurso" (SEABRA, 2014b, p. 98).

As sequências dedicadas a explicações mais detalhadas sobre o conteúdo histórico do conflito são, em sua maioria, concentradas em planos de conjunto de reuniões masculinas, nas quais homens brancos discutem entre si os "assuntos sérios" da colônia (FIGURA 1).

FIGURA 1 – Fotogramas dos principais planos de conjunto de reuniões masculinas

1-A



1-B



1-C



1-D



A primeira delas (FIGURA 1-A) se dá no Chai-Chai, estabelecimento comercial situado em Lourenço Marques (atual cidade de Maputo), por onde circulam os protagonistas civis do filme. Ali, colonos armados à espingarda discutem sobre a importância da resistência da população branca até que as forças militares desembarquem em Moçambique. No

fundo do plano as mulheres estão atentas ao que se discute. As brancas à frente e a criada negra atrás. Elas são espectadoras, como nós, do protagonismo dos homens brancos em assuntos de guerra. São esses colonos armados (e tidos por corajosos) os responsáveis por traçar o perfil de Ngungunhane e dos demais antagonistas do filme, apontando os traços de vilania que, a um só tempo, rebaixam e dignificam a personagem "vilanesca" de Ngungunhane, que seria preciso combater.[19]

A segunda (FIGURA 1-B) se dá num almoço ao ar livre entre políticos e militares, num ambiente completamente distanciado dos olhares femininos. São essas autoridades as personagens autorizadas para conversar sobre os pormenores das estratégias de defesa, cujo mecanismo de destaque é a "disposição em quadrado", com a qual os militares portugueses conseguiriam abater grande número de soldados africanos com baixas reduzidas.

A terceira (FIGURA 1-C) ocorre no hospital militar, quando feridos e médicos refletem sobre os acontecimentos da primeira batalha e apregoam a coragem dos militares lusos e seu comprometimento para com a empresa colonial. Há, ainda, cenas de reuniões de planejamento dos líderes militares, com informações de menor relevância para a trama dos enfrentamentos armados, mas que salientam a capacidade de organização da campanha portuguesa e ajudam a construir a imagem gloriosa e incorruptível de Mouzinho de Albuquerque, Caldas Xavier e Paiva Couceiro.

Finalmente, mais para o fim do filme, surge a reunião entre colonos portugueses que sofreram novo ataque dos vátuas tempos depois da prisão de Ngungunhane (FIGURA 1-D). Constituindo o mais destacado dentre esses planos de conjunto das reuniões masculinas, a sequência traz o discurso mais explicitamente alinhado à propaganda salazarista. Aqui, o conjunto dos homens reunidos em importante discussão ocupa

[19] Se, por um lado, Ngungunhane seria um tirano malvado "que teria morto o irmão para ficar em chefe supremo e que continua a semear ódio e sangue por onde passa", por outro os colonos acreditam que ele possui "um ar de arrogância, de força, de verdadeiro Leão de Gaza" e que apenas estaria sob a má influência de "aventureiros sem escrúpulos que o que queriam é encher-se de dinheiro à custa da ocasião" (CHAIMITE, 1953, 21:00). De maneira indireta, essa contradição põe em xeque a versão dos *Anais do Clube Militar Naval de 1897-1898*, em que se questiona o heroísmo de Mouzinho de Albuquerque, apontando um Ngungunhane "bêbado e estúpido" que, depois de já ter se rendido, teria sido covardemente humilhado por Mouzinho (cf. GARCIA, 2008, p. 138).

apenas a metade direita do plano. À esquerda, em silêncio, destaca-se a preocupação nos semblantes de suas esposas, aflitas por vê-los novamente ir para o campo de batalha. Aqui, o conteúdo discutido é para os ouvidos de todos, inclusive das crianças e do cachorro, pois está relacionado à cosmovisão oficial sobre as colônias. O teor propagandístico do texto convida a uma observação mais detida da cena:

> COLONO 1: O caso é este: nós viemos praqui com armas e bagagens. Instalamos a família, construímos as nossas casas, desbravamos o mato, criamos raízes. Não podemos ficar por aqui repimpados, a espera que venha um preto qualquer e nos enfie uma azagaia como quem enfia fios duma linha. Temos que tomar uma resolução, seja qual ela for.
> DANIEL: O senhor comissário régio Mouzinho de Albuquerque deve estar com certeza a preparar qualquer coisa. Ele bem sabe da revolta que vai lavrando por aqui. E não é homem de deixar perder num dia o que levou anos a ganhar. Bem, eu vou à cidade falar com ele. (CHAIMITE, 1953, 2:20:45-2:21:22)

Esse diálogo assume uma dupla função de teor doutrinário. Por um lado, motiva a crença de que os territórios ocupados em África são legitimamente portugueses, e, por outro lado, assevera a importância da confiança popular em seu líder e patriarca. A construção ficcional de Mouzinho de Albuquerque e de sua esposa cria figuras nobilíssimas, interessadas sempre no bem comum em detrimento de quaisquer laivos de interesses particulares, por vezes sugeridos nas preocupações de Maria em ver Daniel arriscar-se na guerra, ou de Daniel, que inicialmente titubeia sobre seu alistamento militar.

Mas é na construção do *plot* do triângulo amoroso que o aspecto propagandístico da película fica mais evidente, uma vez que o tratamento ideológico apresentado é claramente anacrônico. Em vez de traçar as feições do projeto colonial da segunda metade do século XIX, mencionando o enrijecimento da autoridade e dos impostos portugueses após os acordos com a Inglaterra como causa do descontentamento das populações leais ao Reino de Gaza, a visão de sociedade colonial que o filme apresenta coaduna com a ideologia lusotropical da segunda fase do colonialismo salazarista, ao destacar a valorização do cultivo da terra e a configuração de uma sociedade dinâmica, em que brancos e negros trabalhariam em harmonia para o desenvolvimento civilizacional. Na cena das bodas de Daniel e Maria, estando o soldado João Macário

conciliado com o casal de amigos, Mouzinho de Albuquerque, padrinho do casamento, assevera a importância de cada colono para concretização do domínio português em África:

> MOUZINHO DE ALBUQUERQUE – No fim de contas o Daniel pode servir de exemplo. Sim, porque o problema não é só defender a terra portuguesa dos vátuas invasores, é também aproveitá-la, cultivá-la, transformá-la em rendimento e prosperidade. O Daniel trabalhou na defesa da terra, agora vai trabalhar na sua glorificação, completando assim a obra iniciada. (CHAIMITE, 1953, 2:16:35)

A atuação colonial é, assim, apresentada como "glorificação" da terra do além-mar, como se os atores do neocolonialismo do século XIX fossem desbravadores dos vastos campos pelo mundo, assim como os navegantes do século XV teriam sido descobridores de continentes e mapeadores dos sete mares. Tudo isso em harmonia com a paisagem local e com as populações autóctones pacíficas.

Em contrapartida aos brutos seguidores de Ngungunhane, os negros civis seriam trabalhadores ordeiros e silenciosos que fazem multiplicar as mãos laboriosas e diligentes dos colonos, ajudando a concretizar seus empreendimentos e colaborando para o progresso e a modernização. Seja no trabalho da lavoura, no serviço doméstico ou nas atividades corriqueiras da empresa militar, os figurantes negros fazem pano de fundo aos esforços dos brancos, sem que haja qualquer conflito na hierarquia social constituída. Do mesmo modo, os colonos estão sempre dispostos a servir e a obedecer às autoridades políticas e militares. Com isso, o filme desenha "uma sociedade colonial perfeitamente identificada com os desígnios de afirmação da autoridade e colaborante com as forças portuguesas naquele processo" (SEABRA, 2014a, p. 104).

Há personagens-tipo que representam a família (tia Rosa), a fé (Freitas) e o conhecimento colonial (António) como pilares da experiência portuguesa pelo mundo. Essas personagens agem sempre em favor do desenvolvimento da colônia e não medem esforços para construir as províncias ultramarinas, como suas "casas no mato, com terrenos à roda para cultivar", conforme o mote romântico várias vezes repetido por Daniel e Maria.

António domina a língua landim e, juntamente com Daniel, ensina alguns vocábulos para Maria, que aprende o significado de palavras

como *machamba* e *maninge*, incorporando-as a seu vocabulário. Essa competência linguística mostra-se essencial ao longo das investidas contra os vátua, ao mesmo tempo que ilustra a suposta capacidade lusa de se cruzar e de conviver harmoniosamente com diferentes raças e culturas. Mesmo na cena de captura de Ngungunhane, apresenta-se uma povoação civil negra em Chaimite extremamente contente com a chegada dos portugueses e a prisão do chefe tirano. Inclusive a mãe de Ngungunhane ajoelha-se diante de Mouzinho de Albuquerque para interceder pelo filho e é muito bem tratada por ter sido sempre "amiga dos portugueses".

Chaimite é a síntese do paraíso colonial, onde portugueses heroicos e esforçados teriam construído o Portugal d'além-mar para glória da nação e para suposto aproveitamento dos povos africanos. A tese do direito histórico e da "missão colonizadora" utilizada pelo Estado Novo é cristalizada na narrativa romântica do filme de Brum do Canto, num elogio ao empenho na defesa da terra e ao regresso feliz à lavoura.

Entretanto, mesmo um filme propagandístico como esse sofreu cortes de censura, quando ainda estava na fase de projeto. Haveria uma sequência em que Paiva Couceiro, a personagem de Brum do Canto, confrontaria jornalistas ingleses que estavam vinculando notícias desprimorosas sobre a vitória portuguesa na batalha de Marracuene, posta em cena, mas os censores inferiram que tal episódio poderia causar "atritos internacionais" e trazer dificuldades para a frágil política externa portuguesa do pós-guerra. Esse episódio censurado escancara a complicada postura política de Brum do Canto, ilustrada com seu *Chaimite*. Sendo ele, aliás, mais simpático com a figura histórica de Paiva Couceiro (que ele próprio interpreta) do que com a do protagonista heroico Mouzinho de Albuquerque, devido às "comuns preferências monárquicas" (SEABRA, 2014b, p. 96) entre diretor e personagem secundária. De maneira que fica reservado a Couceiro todos os *close-ups* em *contra-ponglée*, o enquadramento que engrandece o rosto mostrado, o que dá a dimensão do tipo de olhar do realizador-autor sobre a história e a realidade portuguesas.

3 *Mudar de Vida*: como superar um império decadente?

O filme *Mudar de Vida* de Paulo Rocha estreou em 20 de abril de 1967, no cinema Estúdio, em Lisboa, e se tornaria a obra derradeira da

primeira fase do Novo Cinema português.[20] Produzido por Cunha Telles – o "produtor milagre", segundo Bénard da Costa (2007, p. 12) –, e pelo próprio Paulo Rocha, sem financiamento estatal, o filme apostava na imagem do ator brasileiro Geraldo del Rey – que só teria participado dele por insistência de Glauber Rocha[21] – para estreitar a vinculação daquela nova geração de realizadores portugueses, a dita "primeira geração de cineastas cultos"[22] (CUNHA, p. 180), com a vitalidade estética já então internacionalmente reconhecida do Cinema Novo brasileiro.

Trata-se, portanto, de um filme independente dos fundos do SNI e capaz de ousar oferecer, ainda que ecoando apenas, em surdina, uma discussão sobre a guerra colonial que estava em curso (CATÁLOGO, 2014, p. 2). Segundo leitura de Carolin Overhoff Ferreira (2013, p. 39), Manoel de Oliveira já teria anteriormente feito uma crítica, só que mais transversal, à dita guerra do ultramar, exibindo em 1963 uma sequência alegórica que apontava os efeitos de todas as guerras, no *Acto da Primavera*, filme em que Paulo Rocha trabalhou como assistente de direção e que constitui, para Henrique Alves Costa (1978, p. 109-110), o primeiro filme político português, no qual se "ousava dizer, por subtis linhas travessas, o que ninguém, entre nós, ousara dizer por linhas tortas ou diretas". Feita essa ressalva, só se pode dizer com segurança que foi com *Mudar de Vida*, já na segunda metade da década de 1960, que o envio de tropas portuguesas para combater em África foi pela primeira

[20] Por muitos anos indisponível ao público, o filme passou recentemente por cuidadoso processo de restauração: "Alguns anos antes de falecer, [Paulo] Rocha convida [Pedro] Costa para se encarregar do processo de digitalização e restauro digital dos seus filmes, em particular das suas duas primeiras longas-metragens: *Os Verdes Anos* [1963] e *Mudar de Vida*. O processo inicia-se em 2011, mas, por questões financeiras e com a morte de Paulo Rocha, só é terminado em 2015, quando os filmes são repostos em sala, distribuídos comercialmente (em versão digital – DCP) e vendidos em *home cinema* (DVD) pela distribuidora, Midas Filmes" (VIEIRA LISBOA, 2019, p. 149-150).

[21] Cf. a entrevista de Paulo Rocha concedida a Luciane Mamede (2008, p. 17-19).

[22] Composta pelos cineastas: António da Cunha Telles, António de Macedo, Carlos Villardebó, Faria de Almeida, Fernando Garcia, Fernando Lopes, Herlânder Peyroteo, José Fonseca e Costa, Mário Neves e Paulo Rocha. Boa parte deles com formação intelectual e técnica concluída na França e/ou na Inglaterra, com bolsa de estudos do SNI ou da Fundação Calouste Gulbenkian.

vez explorado ficcionalmente pelo cinema de forma crítica,[23] ainda que o núcleo temático do texto fílmico siga outras preocupações.

> Rodado na Torreira e no Furadouro [local de férias da infância do realizador], trata-se de uma história com preocupações sociais, que retrata o avanço do mar naquele local e a consequente destruição de uma comunidade piscatória, afigurando-se a emigração como a única solução para a pobreza a que estão condenados os habitantes. (ARAÚJO, 2016, p. 54)

Adelino, interpretado por Geraldo del Rey, é um pescador da faina de Furadouro que retorna depois de vários anos de ausência. Uma lesão na coluna tornou-o incapacitado para a pescaria em alto mar, de maneira que ele é compelido a buscar trabalho na pesca ribeira, com pior remuneração. Construído pela arquitetura fílmica como pares antitéticos, o mar e o rio são enquadrados de maneira claramente distinta, fazendo contrastar os perigos e os esforços exigidos pelo primeiro à calmaria monótona do segundo. Isso se destaca, especialmente, na distinção do trabalho com os remos: o mar demanda um esforço coletivo de condução dos remos, representado iconograficamente por enquadramentos e movimentos de câmera que destacam a sua verticalidade (de baixo para cima, de cima para baixo), enquanto o rio permite o manuseio individual dos remos, salientado na película por sua horizontalidade (de um lado para outro). Como estamos aqui observando este filme em atenção à guerra colonial, não há como não relacionar essa migração da beira mar para o interior, e para regiões ribeirinhas, como um investimento no sentido de sugerir um abandono do alto mar – e das terras do ultramar – em direção à Portugal e ao cultivo na península. Mais para o final do filme, Adelino chega mesmo a afirmar: "A terra chegava... o mar é que não é nosso" (MUDAR, 1966, 1:18:36).

Entretanto, o grande par antitético deste filme é outro: Júlia (interpretada por Maria Barroso) e Albertina (interpretada por Isabel Ruth, a atriz-fetiche de Paulo Rocha), a mulher do passado e a mulher

[23] De fato, o primeiro filme português de ficção a trazer o tema da guerra colonial foi o convencional *Vinte e Nove Irmãos* (1965) de Augusto Fraga, em que o combate em África surge apenas como justificativa para a passagem de dois anos de ausência de Ilídio na pequena aldeia em que vive com a sua grande família. Da guerra ele traria a maturidade e o conhecimento médio necessário para salvar a menina Júlia do afogamento (cf. trecho disponível em: <https://youtu.be/3XZZioJS98c>, acesso em 12 de ago. 2019).

do presente de Adelino. Júlia é a namorada de infância que, na ausência de Adelino, acabara casando com o irmão dele, Raimundo, com quem partilha as agruras daquela faina litorânea.[24] O retorno de Adelino está ligado ao desejo de reconquistá-la e roubar-lhe ao irmão, mas os compromissos morais e financeiros, sobretudo no que diz respeito à manutenção dos filhos e dos sogros idosos, motivam a recusa dela, ainda que fique explícita a reciprocidade amorosa. O encontro e o relacionamento com Albertina são mais casuais, e se desenvolvem na segunda parte do filme, em simultâneo ao trabalho na pesca ribeira, que Adelino passa a realizar na impossibilidade de voltar a ser pescador do alto mar, devido às hostis condições ambientais e ao problema físico na coluna. Albertina é a personagem em que se concentra uma nova postura feminina, em busca da sua liberdade, de novas maneiras de ser mulher. O futuro do relacionamento dependerá da capacidade de Adelino de se adequar a essa nova forma de experiência amorosa.

"Júlia é o peso do passado, Albertina é a ligeireza do futuro possível" (PRADO COELHO, 1983, p. 24). Nesse jogo de espelhamentos, o olhar é talvez o instrumento cinematográfico mais trabalhado para acentuar o antagonismo entre essas duas identidades femininas que, concreta e figurativamente, representam o antigo e o novo. Júlia tem um olhar cansado, quase sempre direcionado para baixo, enquanto Albertina tem um olhar incisivo, chegando muitas vezes a olhar, com segurança, em direção à câmera. Júlia é construída na chave da resignação fatalista, muito à portuguesa, enquanto Albertina tem confiança no futuro e nas possibilidades de mudança, ainda que vislumbre isso apenas através da emigração. Nesse sentido, *Mudar de Vida* corrobora às críticas posteriores ao pouco impacto político do Novo Cinema das Produções Cunha Telles, na medida em que estamos diante de um cinema de oposição que não possui um projeto de país (FERREIRA, 2013, p. 53).

> O problema fundamental que esta narrativa coloca, e que vai mobilizar a atenção do espectador até o desenlace final, são as angústias do regresso que Adelino evidencia a nível sentimental e, subsidiariamente, profissional. […] A obra de Paulo Rocha

[24] Eis o aspecto crítico que melhor aponta a diferença entre *Mudar de Vida* e *Vinte e Nove Irmãos*. Tanto a namorada de Adelino quanto a de Ilídio não esperam o seu soldado que foi à guerra, entretanto Maria teria abdicado do namoro com Ilídio em favor da vocação religiosa e não por urgências de caráter financeiro ou sexual.

> enraíza-se numa comunidade onde o mar e a faina das campanhas, assim como a ria, as marinhas e o molico estão constantemente presentes na vida cotidiana das personagens […]. Durante as tentativas de reconversão profissional desenvolvidas pelo protagonista é possível verificar alguns sintomas de mudança existentes na sociedade portuguesa dos anos 1960, nomeadamente o desenvolvimento industrial e a emigração, em paralelo com o definhamento das atividades ligadas ao setor primário. (SEABRA, 2014a, p. 78-79)

De todo modo, nossa atenção aqui irá se concentrar, principalmente, na presença da guerra colonial no filme, pela primeira vez explicitada na ficção para as telonas, embora as imagens das campanhas militares propriamente ditas só venham a aparecer no cinema ficcional português em 1986, com *Um Adeus Português* de João Botelho, sendo a problematização dessa guerra só plenamente trabalhada a partir de 1990, com *Non, Ou a Vã Glória de Mandar* de Manoel de Oliveira, filme que consolida uma tradição temática muito profícua na cinematografia portuguesa, que é a memória do império.[25] Afinal, são tão isoladas as passagens em que existe menção à guerra que as sequências que anunciam a presença militar portuguesa em seus territórios coloniais em África não chegam a contabilizar dez minutos, em um filme de minutagem 90'. Certamente, Paulo Rocha tinha em vista a dificuldade de fazê-lo passar pela censura. Seu filme anterior, o clássico *Os Verdes Anos*, primeiro filme do Novo Cinema português das Produções Cunha Telles, sofreu cortes em cenas decisivas. E não se poderia esquecer o caso do filme neorrealista *Vidas sem Rumo* (1956) de Manuel Guimarães, irreversivelmente mutilado pelos cortes de censura. Felizmente, embora dispersas e sutis, essas menções à África foram aprovadas, e a censura permitiu a exibição comercial do filme sem cortes e com indicação etária de 17 anos, que também acabou sendo revista posteriormente, em 1969 (SEABRA, 2014a, p. 79).

Na primeira metade do filme, em que Geraldo del Rey contracena com Maria Barroso – e em que Adelino procura se reintegrar ao cotidiano

[25] Segundo levantamento de 2013, empreendido por Jorge Seabra, de 1940 para cá se contabiliza uma média de um filme sobre o império colonial a cada dois anos (Disponível em: http://www.uc.pt/antigos-estudantes/perfil/livro_da_semana/Jorge _Seabra. Acesso em: 12 abr. 2017).

do Furadouro –, há as três primeiras menções à África (FIGURA 2). Essas três sequências surgem para explicar o motivo da ausência de Adelino. Sem elas, como esclarecer que ele não teve outra opção senão deixar o Furadouro? Essa foi a estratégia para fazer passar à censura a questão tabu da guerra colonial, que parece em tudo semelhante à estratégia anteriormente usada pelo filme *Vinte e Nove Irmãos*. Note-se que, aqui, mais importante do que aquilo que Adelino vivenciou em África, servindo o exército português em território africano não discriminado e depois trabalhando nas traineiras em Moçambique, é o que aconteceu em Portugal durante a sua ausência. Júlia, como a D. Madalena de Vilhena, da peça *Frei Luís de Sousa* (1844) de Almeida Garrett, reconstruiu a vida na ausência do amado que foi à guerra.

FIGURA 2 – Fotogramas das três sequências de menção à África da primeira metade do filme

2-A



2-B



2-C



Na primeira dessas sequências (FIGURA 2-A), Adelino fala de África enquanto seus olhos estão ocultos pelo punhado de feno, que retira das mãos de Júlia para ser ele a carregar. De maneira a não ser possível apreender totalmente as suas expressões faciais. Haveria lágrimas

disfarçadas entre o suor que lhe escorre do rosto? É uma das muitas interrogações que o filme nos coloca, sem dar respostas definitivas. Na segunda delas (FIGURA 2-B), em conversa com o irmão, que passa a semana a trabalhar fora, em Matozinhos, cria-se um contraste entre a captação direta, e quase documental, de imagens e sons do cotidiano de Furadouro (destacando os figurantes que passam ao longo do movimento de câmera em *tracking shot*), com os excessos dramáticos do núcleo ficcional do filme (bem pontuados na pausa e no movimento corporal muito calculados feitos por Geraldo del Rey antes de responder à pergunta do irmão relativa aos sobrinhos). Finalmente, na terceira (FIGURA 2-C), imagem de um plano que é parte de uma sequência mais complexa, composta por diferentes planos, Júlia deixa implícito que o verdadeiro motivo de não lhe ter esperado seria a certeza de que ele não voltaria vivo.[26]

Há outras duas sequências sobre África, simétricas a essas, na segunda metade do filme, em que Geraldo del Rey contracena com Isabel Ruth – e em que Adelino é obrigado a se adequar ao cotidiano da pesca na ribeira (FIGURA 3). Para mostrar que os demais pescadores da quinta sentiam inveja da relação de Adelino com Albertina, a filha bastarda do antigo padrão, usa-se a experiência de Adelino em África como pretexto das provocações. Colocar afirmações depreciativas sobre os territórios e as mulheres africanas na boca de personagens trabalhadas na chave do vilanesco – aqui nas duas acepções da palavra, tanto no sentido da má-intencionalidade, quanto no sentido daquilo que é rústico – sutilmente convida o espectador a transportar essa carga depreciativa para a questão da guerra colonial e da manutenção da presença portuguesa em África. Quando Adelino finalmente responde às provocações, questionando-lhes: "Por que não perguntais o que passei lá no mato?" (MUDAR, 1966, 1:11:41), a problemática da guerra fica latente, criando um vínculo tácito entre o filme e o espectador que reconhece aquele contexto, mais calado do que mencionado, porém inevitavelmente presente.

---

[26] Presente transversalmente no diálogo muito contido e calculado: enquanto Maria explica "Ouvi contar tanta coisa" (MUDAR, 1966, 32:18), Adelino pondera "Antes tivesse morrido" (MUDAR, 1966, 32:37), sem maior desenvolvimento da situação referida por ambos.

FIGURA 3 – Fotogramas dos dois planos de conversa dos pescadores ribeirinhos

3-A 3-B



Outra breve menção à África surge quando Adelino vai ao médico, acompanhado por Raimundo, e recebe o diagnóstico do problema na coluna (FIGURA 4). Nesta sequência, a associação do problema de saúde[27] à atuação de Adelino na guerra colonial não fica explícita, e depende da interpretação do espectador. Terá o desastre no jipão ocorrido durante uma atividade civil ou militar? O médico não se interessa, ou não se atreve a perguntar. Temos aqui um dos poucos planos subjetivos do filme (FIGURA 4-C), quando vemos a coluna de Adelino pelo ponto de vista do médico, de maneira a fazer o espectador compartilhar com ele a necessidade de fazer um diagnóstico sobre as possíveis causas do problema clínico que vitima o protagonista. A expressão final no rosto do médico é a nossa, a do expectador (FIGURA 4-D).

[27] Também superficialmente mencionado na sua relação com a África na sequência em que Adelino fica de cama, na casa da família, após a tentativa de retomar o trabalho na pesca em alto mar (MUDAR, 1966, 43:00).

FIGURA 4 – Fotogramas da consulta médica

4-A



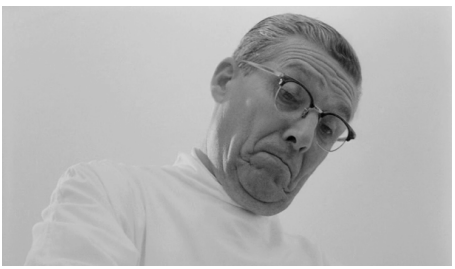
4-B



4-C



4-D



Por fim, o plano em que a guerra colonial, ou melhor, as guerras coloniais, já que territórios como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau iniciaram suas lutas de libertação em datas e espaços diferentes, vem a ser mais claramente mencionadas (FIGURA 5) nos faz completar 100% das menções à África que existem em *Mudar de Vida*. A frase "Parece a bicha do pão no tempo da guerra" (MUDAR, 1966, 1:00:57) surge como o único momento em que a palavra "guerra" é pronunciada. Essa menção é dita aos sussurros, para companheiros da campanha militar espremidos no corredor do departamento pessoal da fábrica. Além disso, ela é muito rapidamente abafada pelo alto volume e pelo tom incisivo da frase seguinte: "Parece é a bicha pra ver o Ovarense jogar" (MUDAR, 1966, 1:01:00). A sobreposição do tema delicado da guerra pelo universo do futebol surge, pois, como uma das sutilezas utilizadas para fazer enunciar um assunto que se era obrigado a calar. Assim, esta cena compõe o mais próximo que o filme se permite de uma crítica direta ao regime, já que Adelino culpa Júlia por seu destino e, por isso, ele em nenhum momento queixa-se da obrigação militar que lhe foi imposta e que é responsável por sua ausência no Furadouro.

FIGURA 5 – Fotograma da fila de espera para entrevista de emprego na fábrica



Poderá Portugal mudar de vida? O filme de Paulo Rocha é o primeiro a ter a ousadia de utilizar uma personagem relacionada com às guerras coloniais para mostrar um mundo em plena transformação, que exigia mudanças. Sem que muito seja dito, o filme foi capaz de pôr em xeque a legitimidade do esforço português de manter seus territórios coloniais, adquirindo contornos desfavoráveis em relação ao regime. Não oferece respostas ou propostas políticas, mas se compromete com uma renovação estética capaz de reverberar de alguma forma as mazelas da realidade social. Como o *Frei Luís de Sousa*, cujo desfecho fica atrelado à completa e inevitável tragédia de todos os indivíduos da família do soldado regresso, demonstra que o império acaba por ser uma instância que transforma a vida das pessoas, não apenas anulando a harmonia do casal Adelino e Júlia, mas introduzindo mudanças irreversíveis na sociedade como um todo. Deste modo, *Mudar de Vida* coloca em áudio e imagens uma geração malpreparada para as inevitáveis transformações que seu tempo exigia, apontando a emigração para a França, Alemanha, Inglaterra, ou outros países mais desenvolvidos da Europa, como única opção para melhores condições profissionais.

A ideia de emigrar é introduzida como perspectiva a Adelino em alinhamento com a possibilidade de recomeçar sua vida amorosa, ao lado de Albertina. Porém, a irmã bastarda do padrão latifundiário e funcionária da fábrica, é uma mulher dos novos tempos,[28] que luta pela emancipação

[28] "Nota-se que o que distingue Júlia de Albertina é a sua autonomia e consciência própria. Para Júlia, a família dela é o centro do mundo ao qual está aprisionada. Mas Albertina dá-nos uma nova perspetiva sobre a condição feminina contemporânea, pois supera muitas das limitações sociais e familiares" (YAWEN; NA, 2016, p. 73).

feminina e espera encontrar no exterior a liberdade individual e sexual que lhe é privada pela comunidade local, na figura do irmão controlador e dos pescadores fofoqueiros. Para permanecer ao lado de Albertina, Adelino teria, pois, de redescobrir uma nova maneira de trabalhar, de agir e, finalmente, de conceber a realidade.

4 Considerações finais

Eduardo Lourenço enxerga no quadro *A queda de Ícaro* de Pieter Bruegel duas bandeiras portuguesas a soçobrar pelos mastros das caravelas desenhadas. A partir dessa imagem, associa o desastre de Ícaro ao destino colonial português, vendo acabar "no meio da indiferença dos deuses e dos homens" a sustentação de "um sonho para além das suas possibilidades" (LOURENÇO, 2001, p. 45). Depois de séculos de autoimagem compartilhada com o mundo, relativa à representação dos portugueses como um povo de navegantes e colonizadores, que partia para um território que considerava antecipadamente como seu, a realidade contemporânea produzia, enfim, o desconforto (ou a "perturbação cultural") de contabilizar mais de um milhão de portugueses reinstalados no "coração da Europa", responsável pela alteração da imagem internacional de Portugal, agora país de emigrantes aos olhos dos outros.

Em vista desses dois modos de um país compreender seus processos de dispersão territorial, o autor observa que "quando se parte como senhor não se veste a pele dolorosa do emigrante" (LOURENÇO, 2001, p. 46). Enquanto a "emigração volante" dos dias atuais evidencia um estado de subdesenvolvimento e a necessidade de adequação à realidade alheia no estrangeiro; diferentemente, a navegação colonial dizia respeito a um alongamento da pátria, que fortalecia uma imagem gloriosa de nação. Essa distinção vai ao encontro das diferentes perspectivas nacionais apresentadas por Jorge Brum do Canto e por Paulo Rocha nos filmes que aqui foram discutidos.

Depois de readequar, sob pressão, a política colonial pela revisão de 1951, uma vez que, no "caso *Chaimite*, 1953 corresponde a um momento politicamente sensível para o Estado Novo, em que o regime procurava mudar a acusação externa de que era objeto desde o pós-guerra, de que possuía territórios não autónomos [...] por autonomizar" (SEABRA, 2014c, p. 38-39), o regime vai deixando de encontrar artistas engajados com a propaganda e a conviver "também com o desejo de abandonar o

país, realizado em *Mudar de Vida* […], entre vários outros [filmes] que participam da reconfiguração do *sensorium* espaço-temporal", os quais "refletem a confiança de que os dias da ditadura estão contador e de que o desejo desse fim pode tornar-se realidade" (FERREIRA, 2013, p. 57 e 60).

O soldado vencedor da guerra contra os vátua é o colono, o navegador, que preenche "a imagem que os portugueses têm de si próprios" (LOURENÇO, 2001, p. 48). Ele não precisa retornar, porque celebrará a vitória bélica povoando o novo território como extensão de Portugal. Já o soldado regressado das guerras de África em pleno curso, sem perspectivas de vitória a curto prazo, vê-se constrangido à falta de lugar na terra natal, que bem se adaptou à sua ausência. O Estado Novo que nos anos 1950 encontra num cineasta remanescente da geração de 1930 eco propagandístico no cinema, já se mostra em plena dificuldade de fazer valer sua hegemonia ideológica no meio intelectual e artístico dos anos 1960, especialmente com o arrastar de uma guerra colonialista difícil de justificar nos termos da nova configuração internacional da época.

Referências

ALVES COSTA, Henrique. *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1978.

ARAÚJO, Nelson. *Cinema português*: interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX. Lisboa: Edições 70, 2016.

AREAL, Leonor. *Cinema português*: um país imaginado. v. I: Antes de 1974. Lisboa: Edições 70, 2011a.

AREAL, Leonor. *Cinema português*: um país imaginado. v. II: Após 1974. Lisboa: Edições 70, 2011b.

BA KA KHOSA, Ungulani. *Gungunhana*: Ualalapi; As mulheres do imperador. São Paulo: Kapulana, 2018.

BAPTISTA, Tiago. O cinema "tipicamente português". *In*: CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (org.). *Cinema português*: um guia essencial. São Paulo: SESI-SP, 2013. p. 70-92.

BÉNARD DA COSTA, João. *Cinema português*: anos Gulbenkian. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 165-196.

CARELLI, Fabiana. Diversidade categorial no cinema africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito. *In*: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Estudos comparados*: teoria, crítica e metodologia. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. p. 191-265.

CATÁLOGO Paulo Rocha. Programa de exibição de 7 a 31 de março. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2014.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *O cinema português*: aproximações à sua história e indisciplinaridade. São Paulo: Alameda, 2013.

GARCIA, José Luís Lima. O mito de Gungunhana na ideologia nacionalista de Moçambique. *In*: TORGA, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (coord.). *Comunidades imaginadas*: nação e nacionalismos em África. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. p. 131-148.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*: psicanálise mítica do destino português. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. A nau de Ícaro ou o fim da emigração. *In*: _____. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 44-54.

MAMEDE, Luciane. Conversas com Paulo Rocha. *In*: *Os verdes anos do cinema português* (catálogo). 30 de julho a 17 de agosto. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2008. p. 17-19.

MATOS-CRUZ, José de. *O cais do olhar*: fonocinema português. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1981.

OLIVEIRA, Manoel de. *Alguns projectos não realizados e outros textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O cinema português de Salazar. *In*: CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (org.). *Cinema português*: um guia essencial. São Paulo: SESI-SP, 2013. p. 93-137.

PIÇARRA, Maria do Carmo. Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um império: campo/contracampo. *Observatorio (OBS*) Journal*, n. 10, p. 164-178, 2009.

PIÇARRA, Maria do Carmo. Azuis ultramarinos: imagens-clarão do colonialismo português no cinema. *Cadernos CIAJG*, Imagens coloniais: revelações da antropologia e da arte contemporânea. Coord. Nuno Faria e João Covita. Guimarães: Documenta, 2013. p. 71-96.

PIÇARRA, Maria do Carmo. "Cinema império": a projeção colonial do Estado Novo português nos filmes das exposições entre guerras mundiais. *Outros Tempos*, São Luís, MA, v. 13, n. 22, p. 126-151, 2016. DOI: https://doi.org/10.18817/ot.v13i22.551

PINA, Luís de. *História do cinema português*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986.

PRADO COELHO, Eduardo. *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

SALAZAR, António de Oliveira. *Citações de Salazar*: 300 citações, 110 reflexões e pensamentos. Organização de Paulo Neves da Silva. Alfragide: Casa das Letras, 2013.

SALES, Michelle. A Política do Espírito e o cinema português. *In*: CRUZ, Jorge *et al*. *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, LCV, 2009. p. 223-238.

SEABRA, Jorge. *África nossa*: o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa (1945-1974). 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014a. DOI: https://doi.org/10.14195/978-989-26-0843-3

SEABRA, Jorge. Chaimite, a queda do Império Vátua. *In*: OVERHOFF FERREIRA, Carolin (org.). *O cinema português através dos seus filmes*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2014b. p. 93-103.

SEABRA, Jorge. *Cinema*: tempo, memória, análise. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014c. DOI: https://doi.org/10.14195/978-989-26-0698-9

SEABRA, Jorge. *O cinema no discurso do poder*: legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016. DOI: https://doi.org/10.14195/978-989-26-1195-2

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *Reino de Gaza*: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897). 2007. 207 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

TORGAL, Luís Reis (coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. 2. ed. Maia: Círculo de Leitores, 2011.

VIEIRA LISBOA, Ricardo. Entrevista com Pedro Costa sobre o restauro de *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha. *Aniki*, *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Lisboa, v. 6, n. 1, p. 149-165, 2019. DOI: https://doi.org/10.14591/aniki.v6n1.495

YAWEN Zhang; NA Gao. Análise das personagens femininas de dois filmes de Paulo Rocha: *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*. *In*: BAPTISTA, Maria Manuel; LATIF, Larissa (coord.). *Género, direitos humanos e ativismo*: Atas do V Congresso Internacional em Estudos Culturais. Aveiro: Grácio, 2016. v. II. p. 68-75.

Filmografia

CHAIMITE. Jorge Brum do Canto, Portugal, 1953, Guerra; História, 157', pb.

MUDAR de Vida. Paulo Rocha, Portugal, 1966, Drama, 90', pb.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 233-254, 2019

Babilónia superlotada: representações de Lisboa na obra de Luísa Dacosta

Overcrowded Babylon: Representations of Lisbon in the Work of Luísa Dacosta

João Cunha Borges
DINAMIA'CET – Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE-IUL, Lisboa / Portugal
jcbsa11@iscte-iul.pt

Resumo: Este artigo estabelece paralelos entre textos da escritora portuguesa Luísa Dacosta (1927-2015) e a cidade de Lisboa, onde residiu nas décadas de 1940 e 1950. Tendo a escrita de Luísa sido notada pelo seu pendor autobiográfico e pela sua ligação com géneros literários como a crónica e o diário, identificam-se apontamentos verosímeis para a observação dum período fundamental no crescimento da capital portuguesa, então marcada por processos de urbanização planeada e transformadora. Assim, este artigo confronta textos de Luísa Dacosta com a história do urbanismo português, e particularmente da região de Lisboa. Do confronto entre a literatura e a história urbana obtem-se um retrato físico, mas também humano, da cidade como a escritora a conheceu e percepcionou, encontrando directrizes gerais sobre como a história da arquitectura e do urbanismo podem usar a literatura para compreender as implicações da transformação do espaço vivido.

Palavras-chave: Luísa Dacosta; Lisboa; planos de urbanização; crescimento urbano; arquitectura.

Abstract: This paper establishes parallels between texts by Portuguese writer Luísa Dacosta (1927-2015) and the city of Lisbon, where she resided in the 1940s and 1950s. Having Dacosta's writings been noticed for their autobiographical nature and connection with literary genres like chronicle and diary, reliable observations can be identified with respect to a fundamental time for growth of the Portuguese capital, then marked by processes of planned and transformative urbanization. Thus, this paper confronts Luísa

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.233-254

Dacosta's writings with the history of Portuguese planning, particularly in Lisbon. From the confrontation between literature and urban history, a physical and human portrait of the city as the writer knew it is sought after, while finding some general guidelines on how the history of architecture and urbanism may learn from literature the implications of transforming inhabited space.

Keywords: Luísa Dacosta; Lisbon; urbanization plans; urban growth; architecture.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 22 de dezembro de 2019.

1 Introdução

Luísa Dacosta (1927-2015) é, na literatura portuguesa, uma autora-de-culto: ignorada do grande público, reconhecida por pares e críticos, produziu uma obra escassa que foi encontrando leitores fiéis. Publicou durante quase sete décadas: *Província* (1955), *Vovó Ana, Bisavó Filomena e eu* (1969), *A-Ver-o-Mar* (1981), *Corpo Recusado* (1985), *Morrer a Ocidente* (1990), *Na água do tempo – Diário* (1992), *Planeta desconhecido ou romance da que fui antes de mim* (2002), *Um olhar naufragado – Diário 2* (2005) e *A Maresia e o sargaço dos dias* (2008), além das colectâneas *À sombra do mar* (1998), *Infância e palavra* (2001) e *Sargaços* (2005). É também autora de várias obras infantis e ensaios.

A sua escrita, que pouco se identifica com as linhas dominantes do seu tempo, mereceu a atenção de críticos como Álvaro Salema (1981, 1982, 1984), Maria Alzira Seixo (1984), ou Paula Morão (1993). Isabel A. Ferreira (2006) publicou uma biografia de Luísa, com entrevistas e uma crítica à sua obra. José António Gomes (2005) compilou em *Houve um tempo, longe* representações de Vila Real de Trás-os-Montes nos textos de Luísa. Aqui, pretende-se fazer um exercício semelhante, identificando e enquadrando as representações de Lisboa na obra da escritora.

1.1 Enquadramento e metodologia

Embora os textos de Luísa Dacosta não tenham sido escritos como observação da cidade, é legítima esta leitura. Os seus livros resistem

aos géneros literários tradicionais. Salema (1981, p. 81) identifica um "hibridismo conto-crónica", e outros notaram a presença de registos como o diário e a prosa poética. Procurando um registo entre o realista (crónica) e o intimista (diário), a escrita de Luísa contém então um aspecto documental, mesmo que sujeito a tramas narrativas.

Luísa muda-se para Lisboa em 1944, para frequentar a Faculdade de Letras. Se o primeiro livro, *Província*, nos mostra a pequena cidade transmontana onde a escritora nascera, em *Vovó Ana*... é Lisboa que vemos. A mesma cidade encontra-se também no *Diário*, anos de 1949, 1952, 1953, 1954, 1955 e 1956.

Este tempo da vida da escritora corresponde a um período decisivo para o crescimento urbano de Lisboa. Atravessa a transição do planeamento voluntarioso guiado pela acção política de Duarte Pacheco (1900-1943); e as décadas seguintes, marcadas pela reprovação sistemática de Planos Directores e pelos condicionamentos daí resultantes. Alude-se aqui à noção de "processo urbano", no sentido de Spiro Kostof (1991): a relação histórica entre as mudanças físicas na forma urbana e as forças que a determinam.

Mas pode a literatura melhorar o conhecimento deste processo urbano? No caso de Luísa Dacosta, sem dúvida: pelas características da sua obra em que é definidora a celebração do quotidiano, do banal, do casual. Salema (1986, p. 90) refere a "melancolia dos pequenos destinos obscuros" e Morão (1993, p. 120) refere o "quotidiano sem história" como linhas dominantes. Os textos, com densas notações de cor e luz, são como cenas de rua e cenas domésticas, instâncias individuais das mudanças sociais, culturais e físicas que decorrem, de facto, num determinado lugar. Os lugares são, de resto, aspectos consequentes de como Luísa escreveu e publicou a sua obra. Cada livro tem um lugar: Vila Real em *Província*, Lisboa em *Vovó Ana...,* Porto em *Corpo Recusado*, A-Ver-o-Mar no livro homónimo, em *Morrer a Ocidente* e *A maresia*....

Integram qualquer processo urbano indivíduos e grupos cuja 'voz' não é, por norma, tida em conta, sendo a ênfase colocada nas forças institucionais ou económicas cuja acção é determinante para a forma urbana. Assim, coloca-se a questão: pode a literatura ajudar-nos a reconhecer as vidas anónimas que integram um processo urbano? Se a obra de Luísa tem sido reconhecida por se focar em vidas anónimas, procura-se aqui confrontá-la com elementos da história urbana que possam enquadrá-las. Que Lisboa encontramos? Como seria viver nela? E como mudou?

2 Lisboa em transformação

À transição do século XIX para o século XX, Lisboa pouco tinha em comum com a Lisboa de hoje. Cidade pequena e concentrada, pelo menos 40% do seu território era agrícola (NIZA et al, 2016). Pouco do território havia sido planeado. À carência de infraestrutura soma-se a carência habitacional, resultante de fluxos de população rural que procurava trabalho e melhores condições de vida (TEIXEIRA, 1992).

As conturbações políticas da Primeira República impediram uma resolução dos problemas urbanos de Lisboa. Foram planeados os Bairros Sociais do Arco do Cego e da Ajuda, mas a construção será já concluída sob o Estado Novo (1933-1974), ditadura chefiada por Oliveira Salazar entre 1933 e 1968. O Estado Novo encontra no engenheiro Duarte Pacheco uma visão ambiciosa para o crescimento de Lisboa. Pacheco é Ministro das Obras Públicas e das Comunicações entre 1932 e 1936, e novamente entre 1938 e 1943, quando é simultaneamente Presidente da Câmara Municipal de Lisboa (LÔBO, 1995).

Pacheco recorre inicialmente a profissionais estrangeiros, destacando-se o arquitecto francês Donat-Alfred Agache (1875-1959). Em Portugal de 1933 a 1935, Agache começa o Plano de Urbanização da Costa do Sol, que qualificaria a extensão de Lisboa para o Ocidente, através dos municípios de Oeiras e Cascais, e projecta a Estrada Marginal Lisboa-Cascais, e a Autoestrada, paralela à Marginal (PEREIRA, 2009). Quando Pacheco se torna Presidente de Câmara, convida Agache a regressar, mas este declina (PEREIRA, 2009). Pacheco entrega então os planos mais relevantes da época ao russo Étienne de Gröer (1881-1952), defensor do modelo inglês de cidade-jardim, que desenharia os aglomerados urbanos da Costa do Sol e o Plano Director de Urbanização da Cidade de Lisboa (PDUCL).

O PDUCL (1938-1948) expressa as principais ideias de Gröer para Lisboa, incluindo o desenvolvimento periférico de baixa densidade, a recusa da construção em altura, a circulação rodoviária e um regime de usos de solo e de zonamento (MARAT-MENDES; OLIVEIRA, 2013).

FIGURA 1 – Étienne de Gröer – PDUCL (1938-1948)



A cidade-jardim idealizada por Ebenezer Howard (1850-1928), e o subúrbio-jardim das propostas de Raymond Unwin (1863-1940), influenciaram o PDUCL, mas também os projectos dos Bairros de Casas Económicas na periferia de Lisboa, desenhados por vários arquitectos. Estes bairros demonstram as atitudes do Estado Novo face ao crescimento urbano: são pequenas aldeias na cidade, frequentemente construídas pela disposição específica de habitações standard desenhadas pelo engenheiro Jácome Correia (FIGURAs 2 e 3).

Além do apreço pela vida rural, procurava-se reforçar a associação da casa com a propriedade privada e o direito de herança, pelo que o regime preferiu a habitação individual à colectiva (TEIXEIRA, 1992). Os bairros acabaram por ser habitados mais pela classe-média do que pela classe pobre para que haviam sido concebidos (TEIXEIRA, 1992).

FIGURA 2 – Bairro da Madre de Deus e Bairro da Encarnação





O PDUCL foi aprovado pelo município, mas rejeitado pelo Estado central (LÔBO, 1995). Apesar disso, quase todas as propostas de Gröer foram implementadas. A falta de aprovação levou a que a Câmara de Lisboa formasse o GEU – Gabinete de Estudos Urbanísticos, para preparar o novo Plano Director de Urbanização de Lisboa (PDUL). Apresentado em 1958, foi reprovado pelo município.

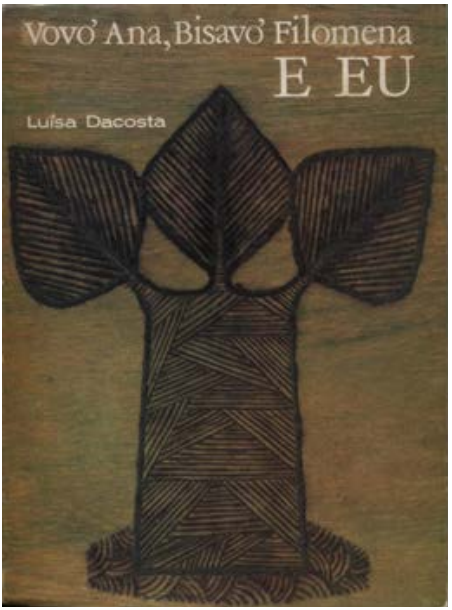
Uma das principais novidades do PDUL é a construção de grande densidade, bem como a extensão a malha urbana para a zona oriental, então predominantemente agrária. O PDUCL subestimara o crescimento populacional de Lisboa, pelo que a habitação promovida pelo Estado não resolvera a falta de alojamento. O PDUL responde a esta emergência, como às pressões dos especuladores imobiliários e dos construtores, negativamente afectados pela política de baixas densidades. O sinal de mudança surge ainda no PDUCL, com o Plano de Alvalade, de João Guilherme Faria da Costa, em que o prédio de quatro pisos é inserido num modelo de cidade-jardim.

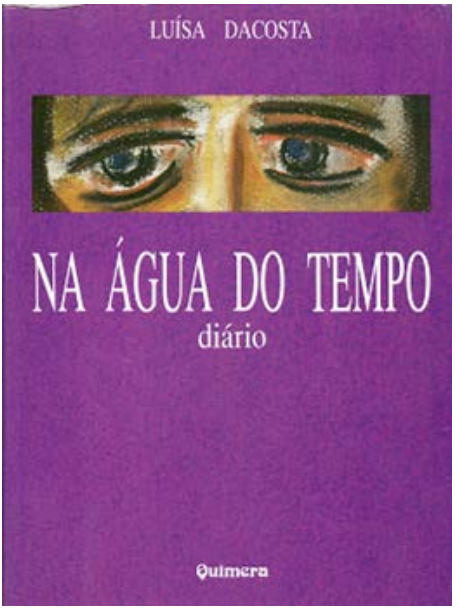
No caso de Gröer como no do GEU, a reprovação dos planos não impediu que tivessem determinado o desenvolvimento da cidade, ainda que tenha limitado a sua actuação.

3 "Babilónia sobrelotada"

O livro de contos *Vovó Ana*… é publicado pela primeira vez em 1969, mas terá sido escrito antes. É pautado pela sensação de renovação, de uma cidade nova que começa a escalavrar a cidade velha. Com poucas referências (especificamente) localizadas, *Vovó Ana*… mostra a Lisboa dos anos 40 e 50. As cenas dos contos permitem, sob tramas narrativas, observar aspectos do processo urbano da Lisboa em modernização. Padrões de organização social, mobilidade e actividades estão indelevelmente presentes nas páginas de Luísa, como esta secção demonstrará.

FIGURAS 4 E 5 – Primeiras edições de *Vovó Ana, bisavó Filomena* e eu e de *Na água do tempo*





3.1 A grande cidade – a partir do 'Prefácio' de Vovó Ana…

Texto sequencial, dum longo e meditativo percurso, o "Prefácio" de *Vovó Ana*... é uma síntese de como Luísa via Lisboa, sempre tocada pelo "choque" que a "grande cidade" causa a "uma provinciana" (DACOSTA, 1983, p. 13). Reconhecendo que esta "Babilónia superlotada pela solidão dos homens" começou por assustá-la, diz também: "Com o passar do tempo a cidade tomou posse de mim" (DACOSTA, 1983, p. 14-15). Esta ambivalência permanece, entre fascínio e angústia, numa cidade agora cheia de "cancros que lhe minam a carne recente (verde-rosa) nascida de burocráticos planos de urbanização, de podridões ignoradas pelo turismo" (DACOSTA, 1983, p. 15). Nesta desconfiança dos planos de urbanização, em que a cidade já não cresce prédio-a-prédio e quarteirão-a-quarteirão como até ali, a autora nota uma importante consequência do PDUCL – a cidade já não depende de ruas radiais e ganha uma estrutura verdadeiramente urbana e planeada (MARAT-MENDES; OLIVEIRA, 2013). Mas se a melhoria das condições motivava o planeamento, para Luísa este falha às camadas mais baixas da sociedade lisboeta, como se verá.

Na frente ribeirinha, a narradora encontra este cenário:

> Um garoto estripa enguias […] Canastras, com rodilhas largas, de peixe-espada, prata de sardinha, ou o acamado rosáceo do cachucho. […] Junto dos armazéns conversa-se ou sorve-se a talhada averdascada do melão. Duas fragatas […] descarregam sal. […] Noutro cais está atracada a Glória do Sado a abarrotar de sardinha. […] Enquanto esperam, as varinas lavam as canastras. […] As portas dos armazéns do peixe estão escancaradas. Pelo chão viscoso e sarrabulhento, como pele de eiró, os homens arrastam com longos dedos de ferro os caixotes de pescada, de linguado, de carapau, ou de chicharros, duma gordura tensa, de borracha soprada. À saída, despercebidamente encostado, um garoto recolhe rápido qualquer peixe que cai, e enfia-o, sorrateiro, na seira que traz presa à cinta. (DACOSTA, 1983, p. 16-17)

Esta é uma realidade que foi perdendo lugar em Lisboa: a produção e distribuição alimentar. *Vovó Ana*... mostra uma Lisboa onde parte considerável do trabalho e do espaço público são dedicados à alimentação. O peixe chega da Margem Sul, a ele corresponde uma distribuição de trabalho – também dividido sexualmente. Mas o mais significativo é o carácter público destas actividades. Esta cena assemelha-

se a outra, algumas páginas depois, nos mercados onde "cada lugar de venda é um altar de cor" (DACOSTA, 1983, p. 19): as cores de nabos, tomates, cenouras, feijão verde, azeitonas, nabiças, alfaces, couves roxas, beringelas, pepinos, rabanetes, cebolinhas e malaguetas, cravos, gladíolos e sécias (DACOSTA, 1983, p. 19-20).

Num texto de 2001 sobre Vila Real nos anos 30-40, o mercado surge também como espaço emblemático:

> Movia-me muito entre o colégio e a praça […] onde ia comprar, com os dois tostões ganhos a limpar os talheres, pinhas, castanhas, ou tremoços, conforme o tempo. Nos dias de mercado, os arredores enxameavam a cidade com molhadas de hortaliça, palha, vides para as braseiras, calondros, ovos, galinhas e garnizés. (DACOSTA, 2001, p. 13)

Com o seu colorido e a sua abundância, os mercados, e a própria comida trazem azáfama e encontro social, mas também um universo rural(izado) que subverte os "burocráticos planos de urbanização". O tema ressurge no "Prefácio", na meditação sobre as traseiras dos prédios:

> de janelas abertas, debruçam-se conversas de vizinhança. E as cantigas dos cegos sobem dos pátios às cozinhas, avolumando as ânsias sentimentais das criadas, que lavam a loiça dos almoços. Qualquer coisa de campestre se desprende da folhagem de uns quintais numa imperceptível paz, que não se perde, que fica e se pode gozar, doutra maneira, nas pracetas e jardins. (DACOSTA, 1983, p. 16-17)

Se à época há grandes fluxos de população rural a fixar-se em Lisboa, os quintais de traseiras e as cozinhas surgem como lugares onde algum "habitus" rural pode encontrar-se, adaptado. Os próprios planos de urbanização durante a era de Gröer não deixam de reconhecer este "habitus", mesmo que indirectamente – defendendo que cada casa tivesse logradouro para assegurar um pequeno espaço hortícola familiar (MARAT-MENDES; BORGES, 2019).

Esta "qualquer coisa de campestre" é, então, mais que uma intuição, e coexiste com "o giro possante dos guindastes [que] ergue sucata, caixotes, barris", e com "operários, de ganga enfurretada", invadida pelo "cheiro espesso, vagamente enjoativo, do alcatrão" (DACOSTA, 1983, p. 21).

FIGURA 6 – Alfama em 1910 (Fotografia: Joshua Benoliel, A.F.C.M.L.)



O "Prefácio" regista particularmente a mudança do anoitecer com o seu "acender de luzes amarelentas, rosadas, de intensidade repousante, como multidão de vaga-lumes nos bairros novos" (DACOSTA, 1983, p. 25). Esta imagem, espécie de delírio sereno, parece difícil de rever nos "burocráticos planos de urbanização", mas provavelmente é aos novos subúrbios que alude. Esta descrição contrasta com a das zonas velhas, que poucas intervenções urbanísticas haviam recebido durante o século XX:

> Os prédios das vielas escurecem funéreos, manchados pela lividez das luzes ou pelo espalmado branco dum bacalhau à porta das mercearias. As tabernas vomitam vapores avinhados e ritmos de jazz. Dos interiores, baixos e apertados, vem o zumbido das máquinas de petróleo, o choro rabugento das crianças e a azáfama do jantar (DACOSTA, 1983, p. 26-27).

Esta descrição surge quando algures entre Alfama e a Sé, nas ruas de "grande quietude" cujos nomes populares fazem esquecer momentaneamente "o que se passa por detrás do lampião vermelho duma entrada esconsa" (DACOSTA, 1983, p. 27).

A imagem da Lisboa velha em Luísa Dacosta raramente é tão sombria como aqui, talvez porque a maioria das cenas que constituem os contos são diurnas. A noite, após o devaneio das luzes nos bairros novos, converte-se em ferida nos bairros antigos, compactos e populares, cuja descrição sugere indigência e insalubridade.

Ao nascer de um novo dia, o "Prefácio" termina com um retrato implacável duma cidade cheia "daquela ínfima burguesia, que se vinca, que se engoma, que se lustra, para se tornar digna duma classe a que já não pertence. A burguesia periférica, que toca o proletariado, não se misturando com ele, […] confiante no Estado, na ordem pública, na hierarquia, que a ignora, que não lhe paga as prestações, que a quer subalterna, ordeira e submissa" (DACOSTA, 1983, p. 29-30)

A adaptação de Lisboa ao estilo de vida burguês foi dominante neste período, e é apenas estranho que Luísa escreva esta descrição tão frontal num período em que as publicações estavam sujeitas a censura. A infraestruturação da cidade e novos bairros suburbanos, de facto, veicularam a fixação da classe-média em Lisboa, ainda que a região apresentasse grandes contrastes.

Os contos do livro, de resto, movem-se entre o universo da pequena burguesia e o da classe pobre. No primeiro Diário, em Setembro de 1952, encontramos Luísa a ler Tchekhov cuja influência existe nos textos de *Vovó Ana*..., também construídos por "vidas frustradas, a quem nada acontece" e pelo "marasmo do quotidiano" (DACOSTA, 2005, p. 34). Mas no caso de *Vovó Ana*... esta atmosfera une os personagens além das barreiras de classe. Além dos bairros novos e da azáfama de mercados e docas, a cidade é lugar de isolamento, onde os indivíduos facilmente são esmagados pelas pressões económicas e logísticas de uma cidade em mudança.

2.2 As habitações – da casa burguesa ao bairro-de-lata

A relação entre cidade e casa é um dos elementos mais complexos da obra de Luísa Dacosta. Depois da delicada "Dedicatória" à avó do título, *Vovó Ana*... começa com a descrição da grande cidade, enquanto o último conto, que dá título ao livro, marca o regresso à casa da infância, na província, espécie de reversão do carácter público, anónimo, sequencial e monumental do "Prefácio".

Esta relação entre cidade e casa surge em *Vovó Ana*... particularmente nos contos "Vidas", "Burguesia" e "Mulheres sós".[1] Apesar de cada um se centrar em personagens dum estrato social específico, todos demonstram um vincado isolamento pessoal, de pequenas redes de relações que localizam vagamente os indivíduos no espaço imenso e indiferente da cidade.

"Burguesia" decorre no interior duma casa, centrando-se numa mulher que passa o domingo entre a presença vaga da empregada e a ausência do marido. Trata-se provavelmente duma casa apalaçada: "Passou pela saleta um olhar distraído […]. Havia em tudo um arranjo sem estilo, um pouco irreverente e louco, despido do barroco pesado do resto da casa." (DACOSTA, 1983, p. 93).

Como a saleta parece suspensa no "barroco pesado" da casa, também a mulher parece suspensa na cidade, isolada, revendo antigos retratos. A casa surge como vazio onde emergem memórias doutro tempo contraposto ao presente da mulher "mundana que o cabeleireiro tratava servil por «Madame», a manicura adulava por cálculo e o marido chamava respeitosamente «filha»" (DACOSTA, 1983, p. 100).

Este conto confirma a tendência de *Vovó Ana*... para se debruçar sobre "molduras de retratos antigos, rostos e nomes que se perderam" como nota Morão (1993, p.120). Soma-se, no caso de "Burguesia", a moldura duma janela, por onde a mulher observa o exterior:

> Endomingadas, as gentes regressavam devagar, prendendo-se às montras, à estética das construções recentes, cruzando os grupos cochichantes das criadas […] No terreno, onde tinham começado a abrir uma nova rua, havia um burburinho de feira, atraído por uma pista de automóveis. (DACOSTA, 1983, p. 101)

É provável que esta cena se localize em Alvalade, dados os "morros que circundam o aeroporto" (DACOSTA, 1983, p. 102), e a "nova rua" a ser aberta. A permanência de Luísa em Lisboa coincide com o Plano de Alvalade, bairro habitacional separado da Cidade Universitária pelo Campo Grande, recorrentes na Lisboa desta escritora.

---

[1] A casa do último conto localiza-se em Vila Real.

FIGURA 7 – Alvalade e Campo Grande (abaixo, esquerda) em 1953
(Fotografia – Abreu Nunes, A.F.C.M.L.)



Este conto mostra uma burguesia suburbana, que habita palacetes ou casas de bairros planeados, com ténues relações de vizinhança. Importa relembrar o toque sem mistura entre a classe-média e a trabalhadora no "Prefácio", mas também as políticas habitacionais do Estado Novo, que enfatizavam a propriedade privada (TEIXEIRA, 1992). Neste conto, a mulher está tão distante dos rostos na moldura dos retratos como da vida fora da sua propriedade, que observa pela janela. A ênfase na vida familiar, que se verifica até nos documentos de planeamento (MARAT-MENDES; BORGES, 2019), tem contornos diferentes nos novos subúrbios em que a família alargada dá lugar à nuclear.

Nas duas cenas sobre duas mulheres de "Mulheres sós" acompanhamos, primeiro, Ilda num percurso até ao centro, para compras. Depois, acompanhamos Ema a preparar-se para um encontro. A condição remediada destas mulheres é explícita quer no regime de co-habitação, quer no facto de Ema dedicar o tempo livre a dar explicações. Quando Ema abre uma janela ao preparar o jantar, lemos:

> entrou aquela vida familiar, multiplicada em gaiolas, casinhotos de arrumos, capoeiras, vasinhos de malvas e begónias das traseiras em frente. […] Nas escadas de serviço antiquadas e ferrugentas ressequiam, nos pratos de esmalte, restos de comida dos gatos. Os últimos cantos dos galos erguiam-se estridentes, acima das corolas amarelas dos girassóis. (DACOSTA, 1983, p. 128-132)

Compare-se esta descrição com os pensamentos de Ilda na Praça Camões: "Caminhar por aquelas ruas estreitas, com uma vida de soleira, os vasos e as gaiolas à janela, dava-lhe uma sensação duma desconhecida paz de província. E, no entanto, era apenas uma ilusão consentida" (DACOSTA, 1983, p. 124).

Esta ilusão é mais vívida nas traseiras, povoadas por animais e plantas, ambiente mais rural que urbano. Este conjunto de pequenas descrições demonstra a observação de Luísa sobre Lisboa: não opõe interior e exterior, mas opera um corte transversal, que nos revela a casa, as traseiras e as ruas. Este corte mostra que, enquanto os planos de urbanização ordenam a cidade, a vida rural é remetida para o "invisível" das traseiras que Luísa observa, menos por voyeurismo do que pela breve e indirecta rememoração dos lugares da infância.

Já os personagens de "Vidas" haviam vindo da província em busca de melhor vida, mas acabam numa barraca em Almada. É provável que este conto tenha resultado do encontro de acaso que Luísa regista no *Diário*, em Dezembro de 1954, com "o poeta do jornalzinho da minha terra", e sobre quem nota "as mãos descarnadas e o casaco roto no vinco da manga", a "miséria magra, escovada, lavada, vincada" que manifesta "a amarga tragédia do funcionalismo subalterno" (DACOSTA, 2005, p. 50).

O protagonista é Emídio, pequeno funcionário de escritório de Lisboa a viver numa barraca em Almada, com a mulher e duas filhas, a mais velha das quais se encontra a fazer um aborto. A habitação da família é um problema pessoal, mais que espacial, com quatro pessoas a viver num "arremedo de casa, dividida por tabiques finos, que deixavam passar todos os sons" e em que a mãe "Vivia no receio humilhante que as pequenas se apercebessem das suas relações com o marido" (DACOSTA, 1983, p. 51).

Outras anotações mostram a profunda indigência da habitação: "Não havia separação entre a sala e a cozinha", "o quarto, que um tabique fino separava da sala e da cozinha", "O entulho do pátio [entra] pelo janelo", "A corda que atravessava a cozinha" (DACOSTA, 1983, p. 40-52). O universo destes personagens define-se pela pobreza, em que "Os preços

eram lume" (DACOSTA, 1983, p. 50). A justificação de Adelaide para o aborto é reveladora: "Que é que a senhora queria? Que deixasse a criança nascer, para haver mais uma boca?" (DACOSTA, 1983, p. 53).

FIGURA 8 – "Cavalariças humanas" em Almada (GRÖER, 2006)



Em 1946, para preparar o Plano de Urbanização do Concelho de Almada (PUCA), Gröer (2006, p. 185-186) observa as habitações da cidade: encontram-se "habitações rurais (…) faltando completamente a higiene", "cabanas dos pescadores, miseráveis abrigos em pranchas e sucata", "prédios" muitos dos quais se encontram em "mau estado ou são velhos", mas também "casebres […] entre fábricas ou atrás de outras casas más" que Étienne classifica como "cavalariças humanas" (FIGURA 8) havendo ainda "casas antigas […] reduzidas ao estado de casas sujas onde se aloja gente pobre" e ainda algumas "casas novas [que] não são melhores". As observações de Luísa, provavelmente colhidas *in situ*, dão conta da profunda tragédia humana em que tudo isto se traduzia.

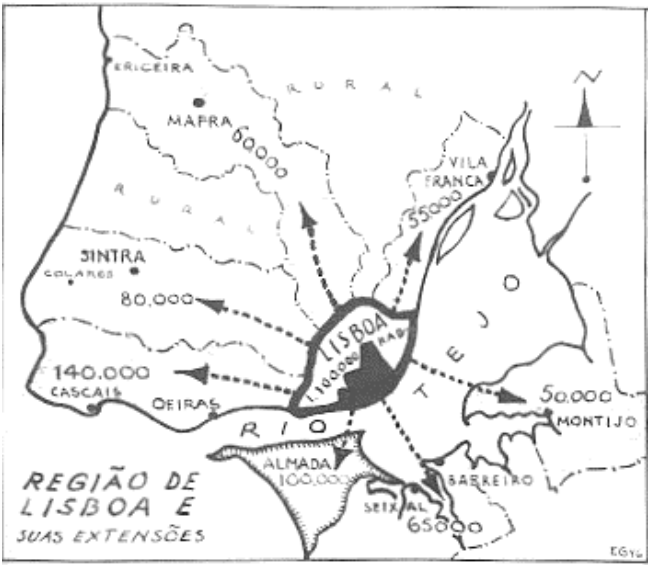
3 Contastes duma região metropolitana

Os anos 1940-1950 transformam o município de Lisboa, mas também a sua região. O primeiro plano regional surgirá em 1962 – sem aprovação – mas é Gröer quem, nos anos 40, desenha as primeiras

tentativas de desenvolvimento regional. A população metropolitana crescia e o planeamento propunha-se a controlar as consequências num território que necessitava de modernização (LÔBO, 1995).

Se Gröer defendia o modelo de cidade-jardim, os bairros do PDUCL carecem da conectividade e da capacidade agrícola defendidas por Howard (1902), estando mais próximos de Unwin. Mas no restante trabalho de Gröer, a afinidade com Howard revela-se.

FIGURA 9 – Étienne de Gröer – Região de Lisboa e suas extensões (GRÖER, 2006)



No esquema regional (FIGURA 9), Gröer propõe eixos suburbanos de três tipos: residenciais e turísticos (Oeiras-Cascais, Amadora-Sintra, Loures-Mafra-Ericeira, Caparica), industriais (Barreiro-Moita-Seixal, Montijo-Alcochete, Alhandra-Vila Franca) e mistos (Almada) (GRÖER, 2006). Consolida-se a cidade central, distribuindo radialmente pequenos aglomerados urbanos, separados por coroas rurais que definiam uma rede agrícola e florestal integral (MARAT-MENDES; BORGES, 2019).

Em *Vovó Ana...,* no entanto, não se encontram referências à Costa do Sol, o subúrbio de veraneio da Lisboa moderna. Já o primeiro *Diário* passa pelo Estoril – grande motivador do Plano da Costa do Sol (PEREIRA, 2009). Em Agosto de 1953, escreve Luísa sobre "Os

fantoches! Os fantoches! E todo o povo miúdo, da praia, foi comprimir-se, frente à barraquinha de estopa. Era a velha história do Romão, que ia ao barbeiro" (DACOSTA, 2005, p. 44), aludindo a um pequeno teatro infantil de rua. Este fragmento regista um momento fugidio que revela o ambiente daquele local, despreocupado e festivo, sem a miséria frequente das descrições de Lisboa.

Uma outra referência no *Diário*, de Novembro de 1954, diz respeito a Sintra, com a breve descrição duma pensão, "de peluches verdes coçados, de crochés a esgarçar, avencas tristes, saleiros de mau gosto" (DACOSTA, 2005, p. 48) que parece prolongar os espaços domésticos de *Vovó Ana…,* pois aquele lugar é "uma pensão para mulheres sós" (DACOSTA, 2005, p. 48).

Luísa estava agudamente consciente da realidade metropolitana de Lisboa. No "Prefácio" fala das "3as [sic] classes dos comboios das linhas do ramal, com o cansaço dos que moram fora por ser mais barato", notando a idosa que guarda trocos "numa caixa de pomada que lhe serve de porta-moedas" (DACOSTA, 1983, p. 26). Talvez por intuir a relação entre suburbanização e pobreza, mais relevante do que os eixos turísticos da margem norte, é na obra de Luísa a margem sul. No *Diário*, em Outubro de 1949, refere uma ida à Outra Banda, notando como "na margem havia ainda barcos estirados numa modorra feita de redes, bambas, a secar" (DACOSTA, 2005, p. 21).

A margem sul, ou a Outra Banda, surge no "Prefácio", com a sua "vaga cinza-verde apagada a esfuminho [que] nasce, como um longe indefinido das brumas silenciosas da manhã" (DACOSTA, 1983, p. 15). Almada surge depois em "Vidas", em cenas de interior e exterior, bem como cenas diurnas e nocturnas. A espiral descendente da família provinciana é determinada pelas deficiências do parque habitacional de Lisboa: "Primeiro tinham sido as mudanças sucessivas para casas de rés-do-chão, cada vez mais baratas e mais afastadas do centro. Por último a outra banda. Vivia em Almada, quase numa barraca, como um vagabundo" (DACOSTA, 1983, p. 47). O diagnóstico de Gröer ganha cores mórbidas na descrição desta habitação, já discutida. São as "cavalariças humanas" que vemos quando Emídio, voltando já à noite de Lisboa, passa "o muro branco que ligava os dois prédios e escondia aos que passavam onde morava" (DACOSTA, 1983, p. 66). Isto, depois de voltar costas, no cais, à "fosforescência malévola da cidade, brumosa e ferida pelas chagas do néon" (DACOSTA, 1983, p. 62).

FIGURA 10 – Alameda D. Afonso Henriques, anos 50
(Fotografia: Estúdio Horácio de Novais, Biblioteca de Arte da F.C.G.)



Nas cenas diurnas, em Lisboa, as descrições de Alameda D. Afonso Henriques (FIGURA 10), mostram uma cidade intervencionada à grande escala sobre camadas históricas. Ao almoçar "pãezinhos com fritura de chouriço" à janela, Emídio vê "o começo da cidade nova" com "prédios modernos, monumentais" (DACOSTA, 1983, p. 45) – a mesma que cidade que é "escoadouro de gente desconhecida, onde se afundara" (DACOSTA, 1983, p. 46-47). A cena nocturna, em que Emídio sai do escritório sob chuva, é um dos momentos mais perturbantes de *Vovó Ana*..., mas ao contrário da cena nocturna do "Prefácio", nesta vemos a cidade moderna, a da Alameda, emblema do urbanismo de Duarte Pacheco, sobrepondo-se à cidade oitocentista da Avenida Almirante Reis:

> Os prédios sucediam-se lívidos, desbotados, sombrios e encardidos, apesar de lavados pela chuva, naquela rua interminável e antiga […] A fachada duma charcutaria deu-lhe, a ele que só conhecia o gosto do peixe miúdo e da carne barata, uma imagem rápida de suculenta fartura. (DACOSTA, 1983, p. 58)

A Alameda surge como excepção negativa num dos seus elementos favoritos da cidade de Luísa – o jardim. Os jardins são particularmente

importantes em *Vovó Ana*... no conto "Cabra-cega", mas é no *Diário,* num texto de Abril de 1954, escrito no Campo Grande, que encontramos o texto que melhor expressa este tema:

> A vida do jardim, passos, vozes, correrias, gritos, tim-tim pedalado do homem dos sorvetes, a que respondia do outro lado da rua mais forte e menos brincado o do eléctrico […] O enorme berlinde inchado de uma bola brinca na relva. Sobrevoando as árvores o rom-rom, gigante, dos aviões aumenta a preguiça, vadia, da tarde. As crianças refrescam-se no repuxo e armazenam bochechos que fazem espilrar num borrifo que o sol lantejoula (DACOSTA, 2005, p. 45-46)

No conforto dum jardim urbano, ao centro duma grande operação urbanística, fica à mostra o ambiente sossegado mas já urbano que se pretendia para Lisboa. O parque, verde mas não-produtivo, com os seus entretenimentos, é também o lugar de encontro com a natureza e com a modernidade – os aviões. A vida burguesa tem condições para se desenvolver, ainda que fique, na verdade, no centro de uma rede de bairros e de cidades onde a desigualdade é traço dominante.

4. Discussão – reler Lisboa, reler Luísa Dacosta

> Como o tempo passa! Foram as árvores
> dos quintais das traseiras que mo disseram.
> (DACOSTA, 2005, p. 57)

A cidade de *Vovó Ana*... encontra-se em plena transformação – realidade inescapável para quantos nela habitam, por entre constantes novos prédios, novas ruas, novos bairros. Os jardins preservam a quietude, as ruas ribeirinhas e os interiores de quarteirão preservam o que na cidade ainda é rural. No "Prefácio" referem-se vários elementos de forma urbana – ruas, casas, subúrbios e arrabaldes, traseiras das casas, jardins – que marcam um circuito que ramifica nos contos, em visões mais detalhadas, que expõem a cidade em várias escalas.

Morão (1993, p. 119) nota a afinidade entre Luísa e Cesário Verde, confirmada na visão pessimista de *Vovó Ana*... sobre Lisboa, lugar desmesurado e arrebatador, em que a identidade do indivíduo se dissolve e a dos lugares é justaposta a novas urbanizações. A cidade planeada e geométrica desagrada a Luísa, ainda que os bairros centrais,

acumulativos e adaptativos, não lhe mereçam visão mais positiva. Entre uma cidade velha e degradada e uma cidade nova e impessoal há lugares de respiração e benignidade: os jardins onde se encontram namorados e os lugares onde o universo rural se afirma, docas e feiras de alimentos como "altares de cor", as traseiras dos prédios cheias de vegetação, animais e conversas de vizinhos, como restos de aldeias dentro de quarteirões.

Apesar da acção voluntariosa de Pacheco e da visão de Gröer, a cidade de *Vovó Ana*... e dos anos iniciais do *Diário* não é feliz. Pelo contrário, a classe burguesa afirma-se mas os pobres definham, empurrados para a periferia ou para fora do município. Mesmo os bairros camarários das primeiras décadas do regime revelaram-se incomportáveis para as classes pobres, incentivando mais a suburbanização. Através de planos guiados pelo PDUCL e pelo PDUL, o território lisboeta transformou-se. Novos bairros urbanizaram terrenos agrícolas, alguns eixos regionais desenvolveram-se, outros menos. Zonas de barracas existem ainda hoje na Região.

Com o novo milénio, Lisboa concentra-se no turismo e na preservação dos bairros centrais, prevista no novo Plano Director (PDML, 2012). As casas miseráveis que Luísa observou são reabilitadas, frequentemente após despejos, e convertidas em alojamento local, deixando os bairros históricos seriamente depopulados. A distribuição alimentar também se desenrola fora da vista dos habitantes, enquanto os mercados municipais, em reabilitação, se converteram em lugares de lazer para a classe-média (MARAT-MENDES; BORGES, 2019).

A classificação de todo o solo de Lisboa como urbano (PDML, 2012) eleva a não-produtividade do solo a directriz de ordenamento. Espaços de produção alimentar já não se encontram facilmente nas malhas urbanas consolidadas, ainda que tenham vindo a ganhar importância em bairros de subúrbio (MARAT-MENDES; BORGES, 2019). A tendência que Luísa encontrava para uma crescente urbanização e suburbanização de Lisboa vem a confirmar-se ao longo do século XX e a reafirmar-se como estratégia de desenvolvimento urbano para o século XXI.

O caso de Luísa Dacosta demonstra como a literatura pode complementar um processo urbano. Profundamente autobiográfica, a sua obra é altamente representativa do percurso de vida de muitos portugueses no século XX: o nascimento na província, a casa da família alargada, com a educação a cargo de tias e amas, e a presença dos mortos em retratos e histórias. Depois a mudança para a cidade para frequentar a Faculdade – então pouco comum para uma mulher – uma

Lisboa em crescimento acelerado. Luísa fixar-se-ia nos anos 60 no Porto, e passaria temporadas em a A-Ver-o-Mar, a sua "morada e sede simbólica", como aponta certeiramente Paula Morão (1994, p. 392). Mas *Morrer a Ocidente* dá conta já da invasão daquela pequena aldeia pela especulação imobiliária e o turismo. Com algo de testamentário, *Morrer a Ocidente* mostra a substituição duma sociedade tradicional e primária por outra, moderna e terciária. Nos últimos livros encontramos a cidade contemporânea, densa e descaracterizada, as torres genéricas dos subúrbios privados e o desaparecimento duma estrutura social afinal bastante recente. Pensada do ponto-de-vista do território português, a obra de Luísa Dacosta diz-nos muito sobre como ele tem mudado. O seu percurso de vida e a forma como entendia os lugares colocaram-na, atenta, em pontos-chave da transformação da paisagem e da vida de um país rural que se modernizou a custo.

Nota: este artigo não segue as normas do novo Acordo Ortográfico.

Financiamento

Este artigo está integrado no Projecto de Investigação SPLACH – Spatial Planning for Change, financiado pela Bolsa POCI-01-0145-FEDER-016431 e pelo COMPETE2020 – Competitiveness and Internationalization Operational Program (POCI) e por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia – FCT.

Referências

DACOSTA, L. *Vovó Ana, bisavó Filomena e eu*. 2. ed. Porto: Figueirinhas, 1983 [1969].

DACOSTA, L. *Infância e palavra*. Porto: Asa, 2001.

DACOSTA, L. *Na água do tempo: Diário*. 3. ed. Porto: Asa, 2005 [1992].

FERREIRA, I. A. *Luísa Dacosta: No sonho, a liberdade*. Póvoa de Varzim: edição da autora, 2006.

GOMES, J. A. *Houve um tempo, longe: Vila Real de Trás-os-Montes na obra de Luísa Dacosta*. Porto: Asa, 2005.

GRÖER, É. de. Plano de Urbanização do Concelho de Almada. *Anais de Almada*, Almada, n. 6-7, p. 151-236, 2006 [1956].

HOWARD, E. *Garden Cities for To-morrow*. Londres: Swan Sonnenschein, 1902.

KOSTOF, S. *The City Shaped*. Londres: Thames & Hudson, 1991.

LÔBO, M. S. *Planos de urbanização*. Porto: FAUP, 1995.

MARAT-MENDES, T.; OLIVEIRA, V. Urban Planners in Portugal in the Middle of the Twentieth Century. *Planning Perspectives*, [*S.l.*], v. 28, n. 1, p. 91-111, 2013. DOI: https://doi.org/10.1080/02665433.2013.737719

MARAT-MENDES, T.; BORGES, J. C. The Urban Planning Transition History of the Lisbon Metropolitan Area. *In*: ANNUAL CONGRESS OF AESOP, 2019, Veneza. Veneza: AESOP, 2019. Comunicação apresentada.

MORÃO, P. *Viagens na terra das palavras*. Lisboa: Cosmos, 1993.

MORÃO, P. Luísa Dacosta: Morrer a Ocidente. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 123-124, p. 392-394, 1994.

NIZA, S.; FERREIRA, D.; MOURÃO, J.; BENTO D'ALMEIDA, P.; MARAT-MENDES, T. Lisbon's Womb: An Approach to the City Metabolism in the Turn to the Twentieth Century. *Regional Environmental Change*, [*S.l.*], v. 16, n. 6, p. 1725-1737, 2016. DOI: https://doi.org/10.1007/s10113-015-0918-7

PDML – Plano Director Municipal de Lisboa. Câmara Municipal de Lisboa, 2012.

PEREIRA, M. O Plano de Urbanização da Costa do Sol – o pioneirismo de um plano sub-regional. *In*: *O Plano de Urbanização da Costa do Sol – Uma visão inovadora para o território*. Oeiras, Município de Oeiras, 2009.

SALEMA, Á. Luísa Dacosta – A-Ver-O-Mar". *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 63, p. 81-82, 1981.

SALEMA, Á. Longe no tempo e no fundo do mar. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 67, p. 86, 1982.

SALEMA, Á. Poder de comunicação. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 90, p. 90, 1984.

SEIXO, M. A. Ficção. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 78, p. 30-42, 1984.

TEIXEIRA, M. C. As estratégias de habitação em Portugal 1880-1940. *Análise Social*, n. 27(115), p. 65-89, 1992.

LITERATURA PORTUGUESA E OUTRAS MÍDIAS

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 257-261, 2019

Proposta intermidiática de crítica expandida a partir da plasticidade sonoroverbal de "Clorântida", de Rosalina Marshall

Intermedial Proposal of Expanded Criticism from the Sonorous-Verbal Plasticity of "Clorântida", by Rosalina Marshall

Maruzia de Almeida Dultra
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC), Salvador, Bahia / Brasil
maruziadultra@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata das relações entre o poema-livro "Clorântida", de Rosalina Marshall, e sua leitura musicada, apresentando-se sob um formato que é em si mesmo condizente com o tema da intermidialidade (CLÜVER, 2006; MÜLLER, 2012). Tal metaestudo delineia-se por meio de um vídeo, que confere a este trabalho o direito imprescritível de ser teoria exercida enquanto prática. É nessa imbricação entre diferentes tipos de mídias e linguagens que se pode tecer uma "crítica expandida" (FREITAS; PEREIRA, 2015) como a aqui proposta. A abordagem audiovisual de "Clorântida" entrega ao leitor-espectador a plasticidade sonoroverbal de seus versos, fazendo deste trabalho também um "bloco de sensações" (DELEUZE; GUATTARI, 2010), situado no limiar entre o debate e a fruição. É limítrofe também a relação do poema em questão com a língua, do que pode insurgir a indagação: "Isto é português?" – ao que Marshall talvez responderia: "A harmonia entre pássaros e homens é mágica e essencial. Na música, encontramos a protolinguagem que une todos os seres vivos. O poema, como a música, pode ser também isso, essa união que transcende a moralidade de todas as gramáticas." (MARSHALL, 2019). Por essa via, em "Clorântida", a autora des-dobra a língua portuguesa, atravessando-a e ultrapassando-a, como uma espécie de "gagueira" na escrita (DELEUZE, 2011) que escapa à postura policialesca tentada a desvendar o significado de suas "frases plásticas" (SANTOS; REZENDE, 2011). Tal

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.257-261

corporalidade da palavra, inscrita no ritmo sonoro e na materialidade gráfica do poema, é potencializada pela leitura em voz alta performada pela poeta (BARTHES, 1973).

Palavras-chave: Rosalina Marshall; plasticidade sonoroverbal; intermidialidade; crítica expandida.

Abstract: This experiment deals with the relationship between the poem-book "Clorântida", by Rosalina Marshall, and its musical reading, presenting itself in a suitable format to the theme of intermediality (CLÜVER, 2006; MÜLLER, 2012). Such meta-study is delineated through a video, which confers to this experiment the imprescriptible right to be the theory put into practice. In this imbrication among different types of media and languages it can weave a "expanded criticism" (FREITAS; PEREIRA, 2015) as the one proposed here. The audiovisual approach of "Clorântida" gives to the reader-spectator a sonorous-verbal plasticity of its verses, making this experiment also a "set of sensations" (DELEUZE; GUATTARI, 2010), situated on the threshold between the debate and the aesthetic fruition. The relation of the poem in question with the language is also borderline, of which it can be raised the question: "It is Portuguese?" So, to this Marshall might answer: "The harmony among birds and men is magical and essential. In the music, we find the protolanguage that unites all living beings. The poem, as the music, can also be this, the union that transcends the morality of all grammars." (MARSHALL, 2019). In this way, in "Clorântida", the author un-folds the Portuguese language, crossing it and surpassing it, as a kind of "stuttering" in writing (DELEUZE, 2011) that escapes the vigilant stance tempted to unravel the meaning of its "plastic sentences" (SANTOS; REZENDE, 2011, p. 20). The aloud reading performed by the poet enhances the corporeality of the word that is inscribed in the sonorous rhythm and graphic materiality of the poem (BARTHES, 1973).

Keywords: Rosalina Marshall; sonorous-verbal plasticity; intermediality; expanded criticism.

Recebido em: 27de setembro de 2019.

Aprovado em: 20 de dezembro de 2019.

***Link* para o trabalho: https://youtu.be/YBxRb7N-Jko**

Créditos do vídeo

Voz e Poema: Rosalina Marshall.
Piano e 2ª Voz: Luísa Gonçalves (Improvisação sobre "Ich Grolle Nicht", de Robert Schumann).
Gravação de áudio, Mixagem e Masterização: Estúdio Namouche/ Joaquim Monte.
Imagens (por ordem de aparição): CrazyFuzituka; shota0212; Josu Relax; ohayuni71; Joaquim Viana; Maruzia Dultra.
Concepção, Texto crítico e Edição: Maruzia Dultra.
Citações teóricas: Devidamente elencadas na lista de Referências.
Agradecimentos a Rosalina Marshall e Nuno Moura.
Dedicado a Ivan Maia de Mello, corpoematicamante.

Referências[1]

ARTAUD, A. *A perda se si*: cartas de Antonin Artaud. Organização de Ana Kiffer. Trad. Ana Kiffer; Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. (Col. Marginália)

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Col. Elos)

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CLÜVER, C. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 6, p. 1-32, jul.-dez./2006. DOI: https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.0.10-41

DELEUZE, G. Cartas a Joseph Emmanuel Voeffray: 16 de junho de 1983. *In*: _____. *Cartas e outros textos*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: n – 1 edições, 2018. p. 92-93.

[1] Lista também constante ao final do vídeo deste trabalho.

DELEUZE, G. Gaguejou... *In*: _____. *Crítica e clínica*. 2. ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 138-146. (Col. TRANS)

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* 3. ed. Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. (Col. TRANS)

FREITAS, S. E.; PEREIRA, M. Crítica expandida: uma análise da crítica cinematográfica hipertextual na web. *Revista C-legenda*, Niterói, n. 32, p. 44-57, 2015. DOI: https://doi.org/10.22409/c-legenda.v0i32.26322

GADAMER, H. G. Voz e linguagem. *In*: _____. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 111-124.

GREINER, C.; KATZ, H. Por uma teoria do corpomídia. *In*: GREINER, C. *O corpo*: pista para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-134. (Col. Leituras do Corpo)

HELDER, H. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2008. (Col. Arte+)

MARSHALL, R. *Clorântida*. Lisboa: Douda Correria, 2015.

MARSHALL, R. *Questões em torno do processo de criação de "Clorântida"*. [2019] Entrevistador: Maruzia de Almeida Dultra. 2019. Entrevista concedida para este trabalho; não publicada.

MARSHALL, R.; GONÇALVES; L. *Clorântida*. 2015. Leitura performática musicada de poema homônimo.

MARTELO, R. M. Poesia: imagem, cinema. *In*: _____. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012. p. 11-40.

MORAES, V. Tríptico de Morte de Sergei Mikhailovitch Eisenstein (1948). *In*: _____. *Livro de sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 45-47.

MÜLLER, J. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos deste conceito. *In*: DINIZ, T.; VIEIRA, A. (org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. v. 2, p. 75-95.

ORNELLAS, S. Notas sobre escrita e corpo. *In*: _____. *Linhas escritas, corpos sujeitos*: processos de subjetivação nas literaturas de língua portuguesa. São Paulo: LiberArs, 2015. p. 175-198.

PEDRON, D. Performance e escrita performática. *Cadernos de Subjetividade*, n. 15, p. 158-167, 2013.

PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. 9. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.

SANTOS, R. C.; REZENDE, R. *No contemporâneo*: arte e escritura expandidas. Rio de Janeiro: Editora Circuito/Faperj, 2011.

VARIA

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 265-278, 2019

Biopolítica e subjetivação em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago

Biopolitics and Subjectivation in Blindness *of José Saramago*

Alex de Araujo Neiva
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
a.a.neiva@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o espaço em *Ensaio sobre a cegueira* a partir da noção de biopolítica; notadamente busca-se evidenciar os mecanismos de controle que aprisionam as personagens em um espaço de exceção. Procura-se também analisar as formas de resistência frente aos mecanismos de dominação biopolítica, notadamente o modo como as personagens transformam a dor do aprisionamento e da degradação humana em formas de organização coletiva com a gestão dos espaços, distribuição de tarefas e a tentativa de fortalecimento psicológico a partir do uso da memória e da oralidade. Como forma de oferecer subsídios para uma interpretação a respeito de categorias abstratas como poder e morte na obra de José Saramago, recorre-se a discussões fundamentais propostas por teóricos da filosofia política sobre o conceito de biopolítica, mais especificamente Foucault e Agamben.

Palavras-chave: biopolítica; subjetivação; Saramago; poder.

Abstract: This article aims to analyze the space in *Blindness* on the notion of biopolitics; notably it seeks to highlight the control mechanisms that imprison the characters in an exception space. It also seeks to analyze the forms of resistance to the mechanisms of biopolitical domination, notably the way the characters transform the pain from human imprisonment and degradation into forms of collective organization with the management of spaces, the distribution of tasks and the attempt to strengthen them, through the use of memory and orality. As a way of providing support for an interpretation of abstract categories such as power and death in José Saramago's work, we resort to fundamental discussions proposed by political philosophy theorists about the concept of biopolitics, specifically Foucault and Agamben.

Keywords: biopolitics, subjectivation, Saramago, power.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.265-278

Recebido em: 26 de setembro de 2019.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2019.

Em suas entrevistas, textos de intervenção pública e em seus romances, José Saramago notabilizou-se pela defesa dos excluídos, homens e mulheres que não têm voz, por aqueles que são vítimas das injustiças do poder econômico, social e político. Ler a obra de Saramago é ter em vista aquilo que o autor representou como intelectual público, sobretudo por sua faceta política e filosófica.

Ensaio sobre a cegueira (1995) é um romance sobre dominação e resistência, sobre as formas de controle e de escape nas quais a vida se produz nas sociedades contemporâneas. O romance pode ser dividido em dois momentos. O primeiro momento descreve o modo como cada personagem perde a visão e adquire aquilo que é designado como cegueira branca: "O cego ergueu as mãos diante dos olhos, move-as, Nada, é como se estivesse num meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco" (SARAMAGO, 2007, p. 13). O segundo momento se dá a partir do confinamento, no manicômio, daqueles que foram afetados pela cegueira; aqui destacaremos sobretudo o núcleo de personagens que se reúnem no consultório do médico oftalmologista, como o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o médico, a mulher do médico (a única personagem que vê), a rapariga dos óculos escuros, o velho com a venda no olho e o rapazinho estrábico.

A noção de biopolítica cumpre aqui uma dupla acepção. Foucault, em reflexões dos anos 1970, refere-se à mudança de um regime geral do poder que se dá a partir da passagem do direito de *fazer morrer e deixar viver* para o *fazer viver e deixar morrer*. No regime da soberania (que vigora até meados do século XVII), o poder se institui a partir da extorsão da riqueza, da apropriação do tempo, dos corpos e da vida, de um poder limitativo e mecânico. Um poder que se constitui a partir da destruição da vida. Já em período posterior, esse poder deixa de se basear na expropriação e extorsão, para ser um poder de incitação, reforço, vigilância e controle das forças que ele submete. Trata-se de um poder que se destina a organizar e desenvolver a produção de forças. Mais do que destruir a vida, esse poder tem como objetivo geri-la. E quando tal poder exige a morte, é em defesa da vida que ele a reivindica. No momento em que

mais se fala em defesa da vida é que curiosamente o mundo verificou um aumento das guerras genocidas: "As guerras não se fazem mais em nome do soberano que é preciso defender; elas se fazem em nome da existência de todos; treinam-se populações inteiras a matarem-se reciprocamente em nome da necessidade de viverem. Os massacres se tornaram vitais" (FOUCAULT, 1999, p. 287). O poder se utiliza da guerra como forma de gestão da vida, dos corpos e da raça. É o discurso sobre a vida, o poder de matar para fazer viver, princípio que se torna estratégia estatal. Se antes se tratava da defesa da soberania do Estado (lógica do soberano), agora se trata de garantir a sobrevivência da população (lógica biológica). O "fazer viver" a que faz referência Foucault, próprio do biopoder, institui-se a partir da disciplina e da biopolítica.

A prática de disciplinarização, analisada em *Vigiar e Punir*, data de meados do século XVII e tem seu surgimento nas escolas, hospitais, fábricas e exércitos resultando na docilização dos corpos, estratégia cujo objetivo é otimizar e integrar os corpos a sistemas de controle (o corpo é visto como corpo máquina). Na forma de dominação biopolítica, que surge no século XVIII, a gestão da vida incide não mais no indivíduo, mas sobre a população enquanto espécie. O corpo está permeado pela dinâmica do vivente, por processos biológicos, pelo nascimento e mortalidade, a saúde, a doença, a longevidade, trata-se da biopolítica da população. "A espécie passa a ser fundamental para as estratégias políticas. A vida e seus mecanismos entram nos cálculos explícitos do poder saber e saber, enquanto esses se tornam agentes de transformação da vida" (FOUCAULT, 2008, p. 68).

Para uma segunda acepção da biopolítica, que se daria a partir de uma acepção positiva, como tentativa de resistência ativa frente ao Império do controle biopolítico, Pál Pelbart destaca a centralidade dos teóricos Negri e Hardt para essa inversão semântica, cultural e política do termo biopolítica. A noção de vida não é apenas definida enquanto processo biológico que afeta a população, mas inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto da contemporaneidade.

> Daí a tentação dos autores de inverter o sentido pejorativo do biopoder e da biopolítica, que originalmente incidiria sobre a população e reprodução da vida, e pensarem a partir do corpo biopolítico coletivo, onde se dá a produção e reprodução da vida, levando em conta sua nova potência. A esse corpo biopolítico coletivo, em seu misto de inteligência, conhecimento, afeto, desejo, os autores deram o nome de multidão (PELBART, 2003, p. 83-84).

Pelbart questiona ainda em que medida esse elemento de virtualidade que constitui a multidão pode driblar as estratégias imperiais e neutralizar sua potência explosiva. E a resposta é dada em termos de uma força que se constitui a partir de uma criação de valor, de modalidades de cooperação, de comunidade, mas também de êxodo, de escape e deserção. Pode-se antever aqui aquilo que Deleuze (1991) denomina de biopotência, formas de resistência política da vida sobre o poder assentada em novas configurações enunciativas.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o manicômio é escolhido como o espaço mais apropriado para o confinamento dos cegos. Em diálogo entre o ministro de estado e seu subordinado, são apontadas quatro opções de prisão que nos possibilitam antever instâncias de poder e controle social, a saber: a indústria, o comércio, o quartel e o manicômio.

> Sim, senhor ministro, o manicômio, Aliás, a todas as luzes, é o que apresenta melhores condições, porque a par de estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos aos cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá por assim dizer, de terra de ninguém, por onde os que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos (SARAMAGO, 2007, p. 26).

Destaco aqui a expressão "a todas as luzes", como aquela em que o discurso de poder reivindica para a decisão de construir um campo de concentração no manicômio um fundamento de ordem racional e iluminista, legitimado pelo aparato legal. Trata-se aqui de um poder soberano que, amparado num discurso legal e científico − que se pretende combater o mal da cegueira branca para a preservação do corpo social −, acaba por decidir com o poder de vida e morte sobre o corpo da população, criando um espaço de exceção no qual são confinados os que perdem não só a visão, como a própria cidadania. Para o filósofo italiano Roberto Espósito (2007), a discussão acerca do enigma da biopolítica passa por compreender como a biopolítica − entendida como um conjunto de ações e estratégias para a preservação, a proteção da vida e da subjetividade − pode se transformar numa tanatopolítica, ou seja, supressão de formas de vida tidas como perigosas e deletérias à comunidade.

> Qual o efeito da biopolítica? Nesse ponto, a resposta do autor [isto é, Foucault] parece abrir-se em direções divergentes, que apelam para outras duas noções, desde o início implicadas no conceito

> de *bíos*, mas situadas no extremo da sua extensão semântica, a de subjetivação e morte. Ambas, em relação à vida, constituem mais do que duas possibilidades. São ao mesmo tempo sua forma e seu fundo, sua origem e seu destino. Mas em todo caso, segundo uma divergência que parece não admitir mediações: ou uma ou outra. Ou a biopolítica produz subjetividade ou produz morte. Ou torna sujeito o próprio objeto ou o objetiva definitivamente (ESPOSITO, 2007, p. 42-43).

Com o objetivo de refletir sobre o enigma da biopolítica, Espósito formula a tese do paradigma imunitário, segundo a qual à semelhança do sistema imunológico de um organismo, a imunização política é uma proteção negativa da vida.

Ora, o espaço do confinamento em *Ensaio sobre a cegueira* é o espaço da ordem, da seleção, da organização a partir de uma lógica imunitária na qual o corpo social é preservado através do isolamento das células defeituosas (cidadãos de segunda classe), daí todo um aparato jurídico, político e midiático que legitima o estado de exceção. O romance problematiza as limitações dos discursos de poder que evocam um discurso da racionalidade e da ciência, conjugados às razões de estado e do mercado, tão comuns nos regimes totalitários como nas democracias neoliberais, como é o caso da atual crise humanitária dos refugiados.

No romance, tal como preconizado por Foucault, o poder reside não apenas num território, mas sobre a população. A vida e a saúde da nação transformam-se num problema político em que o governo se torna um governo de homens e tem como resultado uma crescente animalização, baseando-se sobretudo nas condições precárias de saúde e higiene às quais os cegos são submetidos:

> Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejecções (SARAMAGO, 2007, p. 136).

O espaço de confinamento produz a degradação, em que a vida nua é lançada à própria sorte, e os corpos tornam-se coisas, sofrendo como que uma espécie de assujeitamento, cujo grau máximo reside no paradigma do muçulmano, descrito por Primo Levi para designar o ser humano que, com as experiências biopolíticas do nazismo, teve a sua

humanidade destruída, e que sobrevivia desprovido da consciência moral e do sentido social dos afetos e valores sociais, executando diariamente o trabalho escravo até encontrar-se com a morte. É neste sentido que Agamben demonstra que o campo tornou-se o "paradigma", no momento em que a política tornou-se biopolítica:

> Na medida em que os seus habitantes foram despojados de todo estatuto político e reduzidos integralmente à vida nua, o campo é também o mais absoluto espaço biopolítico que jamais tenha sido realizado, no qual o poder não tem diante de si senão a pura vida sem qualquer mediação. Por isso o campo é o próprio paradigma do espaço político no ponto em que a política torna-se biopolítica e o homo sacer se confunde virtualmente com o cidadão (AGAMBEN, 2002, p. 178).

Portanto, "vida nua" consiste, nesse caso, na condição que é imposta ao homem por meio da destituição do aporte jurídico-político que lhe garantia, até então, a participação em uma comunidade política enquanto cidadão. Despojado de sua condição de sujeito de direitos, não gozando de qualquer proteção jurídica, o indivíduo fica reduzido a uma existência meramente biológica em um espaço de exceção.

A tomada de consciência no romance ocorre após a completa degradação das personagens e se dá a partir da aprendizagem de novas formas de socialização e partilha num cenário distópico, no qual a violência e a hostilidade fomentam uma espécie de movimento auto-analítico pela busca de uma subjetividade perdida. Uma das formas de resistência ao assujeitamento reside justamente na tomada de consciência acerca da cegueira. A primeira parte do romance descreve como os personagens perderam a visão. Não há qualquer informação sobre o modo de vida da comunidade anterior ao momento da cegueira. Porém sabe-se que a narrativa se passa num ambiente social familiar à maioria dos leitores, notadamente numa sociedade pós-industrial. Pode-se dizer que os principais personagens se tornam individualidades a partir do momento em que são tocados pela cegueira. Após chegar ao dormitório do hospício, o velho com a venda nos olhos sugere que cada um descreva o momento em que perdeu a visão:

> [...] ceguei quando estava a ver o meu olho cego, [...] Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência [...] Quanto mim, disse a

> mulher do primeiro cego, a última coisa que me lembro de ter visto foi o meu lenço, estava em casa a chorar, levei o lenço aos olhos e nesse instante ceguei, [...] O meu caso, disse o ajudante de farmácia, foi o mais simples, ouvi dizer que havia pessoas a cegarem, então pensei como seria se eu cegasse também, fechei os olhos a experimentar e quando os abri estava cego, Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás. Ficaram calados (SARAMAGO, 2007, p. 129).

Revisitar o instante em que cada personagem foi acometida pela luz branca da cegueira, bem como os comentários de uma voz desconhecida, que aqui é muito próxima à forma do coro grego, evidencia o fato de que a perda da visão está associada ao momento em que cada indivíduo reflete sobre a capacidade de ver. O que seria essa faculdade de ver senão ver com outros olhos, ou ver de uma maneira que os torne livres das antigas amarras que os impossibilitam de ver com clareza. Assim, a metáfora do olho que vê a própria cegueira representa uma espécie de movimento especular em que a consciência se exterioriza e é capaz de antever um estado de cegueira anterior a toda cegueira, uma perda de visão coletiva que em parte se deve aos modos de vida que a sociedade contemporânea adota. Temos duas parábolas: a do olho que se recusa a ver a sua própria ausência e aquele que quer se tornar cego. O velho com a venda nos olhos deseja contemplar a cegueira enquanto ela afeta um de seus olhos; já o atendente da farmácia emprega meios de recriar o momento em que perdeu a visão e como se deu o processo de internalização da cegueira. Conforme afirma uma voz não identificada: "[...] já éramos cegos no momento em que cegamos (SARMAGO, 2007, p. 131)". Esta espécie de voz coletiva, como um Deus, sugere que um tipo de cegueira preexiste à cegueira física. Tanto o velho da venda nos olhos como o atendente de farmácia perderam a visão no instante em que se tornaram conscientes da sua própria cegueira. Na narrativa saramaguiana, os personagens são subjetividades que adquirem, de maneira lenta, autoconsciência. O exercício de voltar ao instante da cegueira se dá por meio da memória e da linguagem, recursos que funcionam como uma espécie de terapia coletiva. E tal dinâmica se dá menos por uma ideologia externa, do que por uma instância de poder que é sentida a partir do corpo.

A perda da visão é um processo de individualização em que os personagens se movem de uma pretensa percepção de universalidade para o subjetivo, e a cegueira é sentida de diferentes maneiras em cada

corpo. Este aspecto da narrativa faz ecoar aquilo que Foucault entende por trabalho do poder. Foucault (1991, p. 78) afirma em *Vigiar e punir* que os indivíduos transformam-se em sujeitos à medida em que o poder se realiza e se internaliza em seus corpos. Se, por um lado, há um tipo de poder que se manifesta a partir do corpo, por outro lado, o corpo, que é mediado pelo processo de subjetivação, se constrói a partir de uma intrincada rede de discursos de poder. O corpo é, portanto, um elemento fulcral em que o poder e o discurso se interseccionam. O ponto de vista de Foucault sobre a subjetividade pode nos dar pistas sobre a cegueira no romance de Saramago. A descrição do sofrimento físico impingido às personagens é complementada por uma construção social e discursiva a respeito da epidemia. A mulher do médico acredita que ver sem ser vista não é um ato ético. Ela rejeita aquilo que se configura como uma posição de poder sobre o corpo, realizando, portanto, uma prática oposta ao do panóptico. Ela detém um poder sobre os outros, mas o usa de uma maneira responsável, em benefício da coletividade. Se ela, de certa forma, escolhe ver, sua escolha se dá não porque quer ser um instrumento de controle, mas para ajudar os cegos, tornando-se guia e auxiliando o grupo de cegos a sua volta. Foucault ressalta a existência de um mecanismo de dominação não disciplinar. O caso da cegueira no romance de Saramago evidencia uma combinação de mecanismos de dominação disciplinar com um discurso e seus esforços de manipulação biopolítica.

Nos métodos empregados pelo governo para prevenir que o contágio se espalhasse pela cidade, evidenciam-se os mecanismos de controle biopolítico, sobretudo na mensagem governamental veiculada no alto falante do hospício.

> O governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser o seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, [...] abandonar o edifício sem autorização significará a morte imediata, [...] em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, [...] em caso de morte, seja qual for a sua causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca[...] O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever (SARAMAGO, 2007, p. 49-51).

O poder aqui é exercido não apenas sobre simples indivíduos, mas se refere toda a população. Ao invés de invocar o direito sobre a vida e a morte dos sujeitos, o governo justifica a ação pela proteção da sociedade

contra a praga da cegueira branca. As autoridades escondem o seu poder violento e despótico por uma ideia de senso de responsabilidade que invoca o dever de proteger os cidadãos da epidemia da cegueira. Há uma espécie de legitimação de uma ética da destruição em que se deixa de lado a preservação da vida por um ideal de imunização coletiva. Institui-se a discriminação de estado a partir da diferenciação de cidadãos de primeira e segunda classe, numa oposição binária, numa estratégia de poder biopolítico que opera sobre o corpo social. A mensagem governamental veiculada diversas vezes no autofalante torna-se símbolo da inaptidão estatal diante da calamidade e acompanha a progressiva degradação das condições de vida no hospício. A interrupção da mensagem coincide com o colapso de todas as formas de governo, pois quase que a totalidade da cidade se tornou cega.

A despeito das semelhanças entre as discussões apresentadas em *Ensaio sobre a cegueira* e as reflexões de Foucault a respeito de técnicas de dominação, a alegoria saramaguiana se move num cenário para além do universo de George Orwell de total subordinação social ao poder. A segunda parte do romance marca o fim do controle panóptico, com a cegueira total da população. Entretanto, o desaparecimento de uma instância unitária de poder não é capaz de anular totalmente os mecanismos de poder, sobretudo a partir da persistência de uma situação de exceção que evidencia a disciplina e o controle sobre os corpos. O romance sugere que a subversão dos mecanismos de poder a partir da subjetivação não pode ser relacionada a um indivíduo isolado, mas se deve a um esforço de realização coletiva.

A crise sobre a visão retratada em *Ensaio sobre a cegueira* pode ser entendida como uma impossibilidade momentânea de reconstituição da subjetividade que se ampara num estatuto de racionalidade do poder. Incapaz de enfrentar o problema como uma prática política e subversiva, a subjetividade individual é arrastada pelos mecanismos de dominação do poder. O romance de Saramago se configura como uma alternativa de resistência de um sujeito coletivo. No momento em que se torna cego, ele coincide com sua própria entrada na subjetividade, e alguns personagens da narrativa dispõem de um senso de subjetividade que se baseia em suas interações sociais. A descoberta da coletividade se dá a partir da deterioração do espaço do hospício. Quando a gangue de cegos toma posse dos alimentos e exige pagamento pela continuação do fornecimento da comida, esta comunidade, liderada pela mulher do

médico, invoca o "sagrado princípio da propriedade coletiva" e recorre à noção marxista de justiça:

> Daremos todos e daremos tudo, disse o médico, E quem não tiver nada para dar, perguntou o ajudante de farmácia, Esse, sim, comerá do que os outros derem, é justo o que alguém disse, de cada um segundo as suas possibilidades, a cada um segundo as suas necessidades (SARAMAGO, 2007, p. 141-142).

Na passagem de um direito de posse individual para a propriedade coletiva, a cegueira é um fator de expropriação, que marca o limite entre o velho e um novo sistema de valores. Com vistas a criar uma coletividade, é preciso passar por aquilo que, nas palavras do médico, envolve dar todos e dar tudo de acordo com as possibilidades de cada um, o que evidencia que apenas a partir de uma organização coletiva da massa de cegos é que se cria uma subjetividade capaz de julgar e criar princípios eficazes de ação. Um ponto que apresenta esse novo paradigma de comunidade no romance está no grupo formado por mulheres que oferecem seus corpos aos bandidos em troca de comida. Após serem torturadas durante a noite, elas retornam aos seus quartos, quando uma delas morre de um ataque cardíaco. A mulher do médico descreve o corpo desta forma:

> Levantou em braços o corpo subitamente desconjuntado, as pernas ensanguentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro, Este é o retrato do meu corpo, pensou, o retrato do corpo de quantas aqui vamos, entre estes insultos e as nossas dores não há mais do que uma diferença, nós, por enquanto, ainda estamos vivas (SARAMAGO, 2007, p. 178-179).

A dor inscrita no corpo da mulher morta corresponde às marcas impressas na pele e na psique de cada vítima. As mulheres voltam a seus quartos juntas, dando-se as mãos e carregando o cadáver, enquanto se confortam com um pequeno gesto de apoio. Essa ajuda mútua representa uma resposta à violência a que elas haviam sido submetidas. A subjetividade coletiva que surge a partir dos protagonistas de *Ensaio sobre a Cegueira* se desenvolve na segunda parte do romance, após as personagens deixarem o hospício e terem que vagar pelas ruas da cidade em busca de alimentos e abrigo. Os eventos causados pela cegueira levam o grupo a pensar que a única forma de resistência se dá a partir da união de todos: "Voltemos à questão, disse a mulher do médico, se

continuarmos juntos, talvez consigamos sobreviver, se nos separarmos seremos engolidos pela massa e destroçados" (SARAMAGO, 2007, p. 245). A cegueira faz os personagens entenderem que o conceito de autonomia individual é uma ficção. A situação apresentada no romance acentua o fato de que a coletividade deve ser o princípio de organização de uma sociedade mais justa. Afonso Lingis (2004, p. 121) descreve o nascimento de uma "coletividade em termos de uma comunidade cujos membros não têm nada em comum". Para Lingis, não ter nada em comum é ser absolutamente diferente de outras pessoas, mas também significa compartilhar com os demais a condição de ser para a morte.

Na cena que se dá a partir do incêndio do manicômio, evidencia-se uma dimensão apocalíptica em que o fogo é o elemento que corrói a velha estrutura racional e labiríntica do hospício e marca a transição de uma organização social forjada no exercício do poder soberano para uma sociedade pós-apocalíptica na qual impera a responsabilização individual em meio a ruínas:

> Então, para simplificar, aconteceu tudo ao mesmo tempo, a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem (SARAMAGO, 2007, p. 210).

A mulher do médico, como consciência coletiva, anuncia a libertação dos cegos, aqui não mais em direção a uma terra prometida, mas a uma realidade catastrófica em que persistem os instintos do homem em seu estado de natureza numa sociedade sem estado e na qual a memória não tem mais lugar. A cidade se torna um espaço vazio marcado pela anomia e pelo apagamento das referências de significação.

> Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicómio, e aventurar-se, sem mão de guia e de trela de cão, no labirinto

> dementado da cidade onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar (SARAMAGO, 2007, p. 211).

Aqui se estabelece a comparação entre o labirinto racional do manicômio e o labirinto dementado da cidade. O labirinto racional do manicômio é uma espécie de princípio organizativo do espaço de exceção, como um conjunto de regras que disciplina e incide sobre os corpos, evidenciando um caráter de exclusão inclusiva na relação entre *vida nua* e poder soberano. Nos termos de Agamben, pode-se pensar nos cegos como *hominisacer*, pois a estrutura da *sacratio* resulta da conjunção de dois aspectos: a impunidade da matança (no caso, a desumanização imposta aos cegos) e a exclusão do sacrifício (os cegos não são mortos, mas são abandonados como mortos-vivos). No caso do *homo sacer*, uma pessoa é simplesmente posta para fora da jurisdição humana sem passar para a divina e, por conseguinte, pode-se estabelecer relação entre a *sacratio*e a soberania, já que "esta é a esfera na qual se pode matar sem cometer nenhum homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, mutável e insacrificável é a vida que foi capturada nesta esfera (AGAMBEN, 2004, p. 25). Ora, o comportamento dos cegos em *Ensaio sobre a Cegueira* nos permite antever a caracterização do bando, como um corpo abandonado à própria sorte que sente medo, frio e fome e que age por instinto.

Segundo o narrador saramaguiano, "os cegos agem no labirinto dementado da cidade onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar" (SARAMAGO, 2007, p. 211). O labirinto dementado da cidade opera numa reduplicação de imagens das memórias individuais e coletivas dos cegos, mas estas se tornam inócuas, pois estão presas a uma realidade especular anterior à fase da distopia.

Os cegos deambulam pela cidade e encontram um espaço devastado, em que se evidencia uma realidade fantasmagórica. Institui-se a partir disso um outro espaço-tempo margeado pelos silêncios que marcam a narrativa. "A música acabou, nunca houve tanto silêncio no mundo, os cinemas e os teatros só servem a quem ficou sem casa e já desistiu de a procurar" (SARAMAGO, 2007, p. 232). Os cinemas, teatros e museus transformam-se em abrigos à população desamparada. A arte, portanto, perde a sua função principal, porque não teria mais os seus interlocutores, mas ganha uma outra função porque se transforma num espaço de acolhimento.

O grupo de cegos segue à casa da rapariga dos óculos escuros, e encontra um cenário de devastação, com escassez de alimentos e excesso de sujeira. São atendidos por uma "velha magríssima, só a pele sobre os ossos, esquálida, de enormes cabelos brancos desgrenhados". Se por um lado a velha representa o estado de degradação total a que o homem é submetido pelo estado de exceção da política contemporânea, por outro, numa dimensão do fantástico, ela é a expressão do horrendo e do grotesco, representando uma espécie de guardiã daquele espaço infernal. "Quem é esta bruxa, perguntou o velho da venda preta, são coisas que se dizem quando não sabemos ter olhos para nós próprios, vivesse ele como ela tem vivido, e queríamos ver quanto lhe durariam os modos civilizados".

Agamben procura advertir que, do ponto de vista da soberania, somente a vida nua é autenticamente política. E o bando, por sua vez, é a força, simultaneamente atrativa e repulsiva, que liga os dois polos da exceção: a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano. Deste modo, argumenta que é esta estrutura de bando que se deve aprender a reconhecer nas relações políticas e nos espaços públicos.

Em meio a estas relações que soçobram no espaço do romance de *Ensaio sobre a Cegueira* encontra-se a vida exposta como tal a uma violência sem precedentes, mais precisamente nas formas mais profanas e banais. A sacralidade, por sua vez, seria uma linha de fuga ainda presente na política contemporânea, que, como tal, se deslocaria em direção a zonas cada vez mais vastas e obscuras, até coincidir com a própria vida biológica dos cidadãos na era da biopolítica.

Referências

AGAMBEN, G. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Trad. Iraci Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004.

BERRINI, B. *Ler Saramago*: o romance. Lisboa: Editorial Caminho,1998.

ESPOSITO, R. *Bios*: biopolítica e filosofia. Lisboa: Edições 70, 2010.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1975.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, M. *Power*: the essential works of Foucault 1954-1984. v. III, edited by James D. Faubion. New York: The New Press, 2001.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica*. Curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HOUAISS, A; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. doi: https://doi.org/10.5628/rpcd.01.03.03

LEVI, P. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LINGIS, A. *The Community of Those Who Have Nothing in Common*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

PELBART, P. P. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SARAMAGO, J. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Cena de reconhecimento (*anagnórisis*) em *Memorial do Convento* de José Saramago

Moment of Recognition (Anagnorisis) in Jose Saramago's Baltasar and Blimunda

Karen Lorrany Neves Adorno
Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil
karadorno@gmail.com

Resumo: O artigo discorre sobre a cena de reconhecimento na obra *Memorial do Convento,* do escritor português José Saramago, à luz de Aristóteles (2004) e Silva Duarte (2012). Não ignorando a matriz literária de origem grega em que é comum o dito recurso, principalmente na poesia, o nosso objetivo é indicar em que medida essa cena de reconhecimento na obra saramaguiana se aproxima ou se distancia das que foram propostas por Aristóteles e Duarte sobre a epopeia e a tragédia.

Palavras-chave: José Saramago; *Memorial do convento*; cenas de reconhecimento.

Abstract: This paper discusses the moment of recognition on *Baltasar and Blimunda*, book by the Portuguese writer Jose Saramago, under the light of Aristoteles (2004) and Silva Duarte (2012). Not ignoring the Greek-oriented literature in which the resource mentioned above is common, especially on poetry, the goal is to indicate the scale in which this feature, on the saramagian work, gets nearer or farther away from the ones proposed by Aristoteles and Duarte about the epos and the tragedy.

Keywords: Jose Saramago; *Baltasar and Blimunda*; moment of recognition.

Recebido em: 25 de setembro de 2019.
Aprovado em: 27 de novembro de 2019.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.279-295

1 Considerações iniciais

Não é ignorado que as cenas de reconhecimento (*anagnórisis) s*uscitam uma abordagem bastante abrangente da produção poética grega. Certo é que ela se faz presente nos mais diversificados gêneros literários gregos que, segundo Duarte (2012, p. 11), vai "desde a épica homérica até a comédia nova. Seu emprego, no entanto, está mais associado à tragédia clássica". Dessa maneira, aplicar o conceito aristotélico às produções romanescas pode causar algum desconforto, visto que entre a tragédia grega e o romance moderno se interpõem uma grande distância temporal, além da barreira estrutural do gênero. Entretanto, mesmo havendo uma cisão estrutural entre o gênero trágico e o romanesco, se considerarmos a discussão que permanece aberta por séculos nos estudos literários, referentes à raiz evolutiva do gênero narrativo, devemos levar em conta que o romance é herdeiro direto da epopeia. Sendo assim, herdeiro da forma narrativa homérica é admissível que também existam conceitos que os aproximem; também qualidades que os distanciem.

Não se tratando de uma composição grega, mas, sim, de uma composição portuguesa moderna de nome *Memorial do convento* publicada pela primeira vez em 1980, notadamente as cenas de reconhecimento ocorrem de uma maneira diferenciada das cenas nas composições clássicas. Primeiramente, o gênero é o romanesco e não o trágico; segundo, pela natureza *sui generis* da obra o que levou, outrora, o próprio Saramago a tecer tal comentário: "O *Memorial do convento* é uma reconstrução histórica a partir da ficção literária, porque toda a narração está fundamentada no passado para compreender o presente". (SARAMAGO, 1986, p. 11).

A partir disso, têm-se como objetivo elencar o "quando" e o "como" ocorre a cena de reconhecimento no romance saramaguiano. Para mostrar as semelhanças e as diferenças das cenas clássicas de reconhecimento propostas por Duarte, foi escolhido para este trabalho uma passagem da obra saramaguiana que diz respeito ao reconhecimento da personagem Blimunda por sua mãe, Sebastiana Maria de Jesus, em meio à multidão no auto de fé.

A ação de reconhecimento em *Memorial do Convento* pode se constituir a partir da busca para solucionar as "respostas às inquietações do homem acerca de sua origem e de sua identidade" (DUARTE, 2012, p. 13), tal como ocorre em Édipo. Porém, o sentido provocado dessa

tentativa das personagens em solucionar suas inquietações alcança outro efeito, que é a dimensão do "restabelecimento da ordem, o que tem um efeito tranquilizador, de relaxamento das tensões" (DUARTE, 2012, p. 16).

Dessa maneira, o artigo foi organizado em cinco tópicos: o primeiro referente às considerações iniciais, o quarto, à conclusão e o quinto, a bibliografia. No tópico segundo, coube conceituar a *anagnórisis* segundo Aristóteles e sumarizar as cinco maneiras nas quais o reconhecimento pode vir manifesto ao longo do texto trágico. Diferencia-se também a forma como a *anagnórisis* aparece nas produções clássicas do modo pelo qual ela se materializa em *Memorial do Convento*. No terceiro tópico, aprofunda-se na análise da cena específica do romance em que há o reconhecimento entre mãe e filha. Nessa seção também abordamos a possibilidade de que, para o enredo, esse reconhecimento é origem dos desdobramentos romanescos, podendo ser entendido também como um prenúncio de um possível final trágico que no que diz respeito à Blimunda e Baltasar.

2 O reconhecimento

"Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade." (ARISTÓTELES, 2004, p. 57). Dessa maneira, inicia Aristóteles a análise sobre um dos três recursos estruturadores do enredo (*mythos*). Apesar de o termo reconhecimento se aplicar ao mundo antigo como uma questão de identidade, conforme alerta Duarte (2012, p. 12), em que não saber de forma eficaz quem eram seus progenitores acarretaria ocasionalmente a ira dos deuses e, consequentemente, um desfecho trágico; aqui, na análise da cena de reconhecimento presente no romance *Memorial do Convento*, essa concepção inicial ocorre de maneira diferenciada. Por um lado, as personagens do romance não possuem dúvidas referentes às suas origens, elas são filhas e filhos de quem são e se conhecem como tais. Vale lembrar que as agitações que rodeiam os heróis acerca de seus vínculos sanguíneos encontram na tragédia grega um fértil espaço e é nesse gênero que o efeito do reconhecimento atinge, segundo Aristóteles, seu apogeu: "O reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia, como acontece no Édipo." (ARISTÓTELES, 2004, p. 57).

Entretanto, mesmo não tocando nas questões identitárias, fonte da qual jorravam as preocupações das personagens gregas, podemos dizer que o reconhecimento no romance é válido por também possuir, bem como Adriane Duarte justifica em sua obra, "um recurso estruturador da narrativa, capaz de promover o desenlace de um conflito e dotado de grande apelo emocional"[1].(DUARTE, 2012, p. 13).

A *anagnorisis* é um dos elementos pertencentes ao enredo (*mythos*), podendo se efetivar em diversos tipos. É importante, porém, ressaltar que o *mythos* pode se apresentar na forma simples ou complexa, sendo que a complexa se difere pelo uso da *anagnorisis* ou da *peripeteia*. Eis o que afirma Aristóteles

> Considero acção simples aquela que, como foi definido, é coerente e una em que a mudança de fortuna se produz sem peripécias nem reconhecimento. Será complexa quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas. (ARISTÓTELES, 2004, p. 56).

Segundo o filósofo, todos esses recursos devem nascer da própria estrutura do *mythos* e "vai depender da necessidade e da verossimilhança". (ARISTÓTELES, 2004, p. 57-58). Para além daquela forma de *anagnorisis* presente em Édipo há outras tantas e que "mesmo coisas inanimadas ou acidentais podem ser alvo de reconhecimento e reconhecer é também saber se uma pessoa fez ou não fez certa coisa." (ARISTÓTELES, 2004, p. 58). Nessa direção, fez-se, na *Poética*, a descrição dos diversos tipos de reconhecimento, bem como os mais elevados e os menos elevados, aos olhos de Aristóteles. É preciso dizer que, para o filósofo, o reconhecimento deve ser feito entre pessoas e não entre seres inanimados. E no caso do reconhecimento entre pessoas "às vezes é só uma pessoa que é reconhecida por outra, se esta já é conhecida pela primeira, mas poderá ser necessário haver um reconhecimento de parte a parte". (ARISTÓTELES, 2004, p. 58).

São cinco espécies de reconhecimento descritas na *Poética*. O filósofo as descreve e as avalia de acordo com os tipos mais e

[1] Entendemos que Adriane Duarte trabalha especificamente o recurso do reconhecimento nas produções gregas, no entanto, ao introduzir a citação não temos a intenção em deslocar a justificativa da autora, mas sim mostrar que esse efeito também é atingido no romance saramaguiano *Memorial do Convento*.

os menos apropriados de reconhecimento que derivam do enredo. Dentre todas essas espécies "a primeira, a que tem menos arte e a que os poetas mais usam por falta de engenho, é o reconhecimento através de sinais." (ARISTÓTELES, 2004, p. 69-70). Desse tipo de reconhecimento, segundo o texto, podem ser sinais adquiridos, "uns estão no corpo como cicatrizes, outros fora do corpo como colares" (2004, p. 70), ou mesmo congênitos. Na segunda espécie inclui-se reconhecimentos que são "forjados pelos poetas". A terceira se dá através da memória, "através da recordação, quando, ao ver alguma coisa, se dá o reconhecimento". (2004, p. 70). O quarto é por meio do raciocínio e, por fim, a quinta espécie de reconhecimento manifesta-se a partir dos próprios acontecimentos:

> O melhor de todos os reconhecimentos é o que decorre dos próprios acontecimentos, quando o espantoso surge no meio de factos verosímeis, como no Édipo de Sófocles e na *Ifigénia*, em que é verosímil que ela quisesse enviar uma carta. Realmente só reconhecimentos deste género dispensam sinais e colares inventados. (ARISTÓTELES, 2004, p. 72).

Nas cenas de reconhecimento na tragédia Édipo Rei de Sófocles é importante que fique esclarecido que o herói desconhece sua verdadeira identidade. Ele ignora (no sentido de dessaber) o grau de parentesco existente entre ele e Jocasta. É, justamente, na tentativa de evitar um oráculo terrível que ele abandona a casa que acredita ser a paterna, escolha essa responsável por leva-lo de encontro ao seu fado. A verdade vai sendo gradualmente desenterrada na trama; cada vez as evidências se tornam mais claras e apesar das tentativas das outras personagens de fazer com que Édipo recubra-se de lucidez e veja o seu erro, o rei "só se dá conta da verdade quando acaba de escutar o testemunho do criado de Laio, que o recebera das mãos de Jocasta e, ignorando as ordens para expô-lo, entregou-o ao Mensageiro Coríntio para que o levasse para longe". (DUARTE, 2012, p. 246). Na impossibilidade de evitar sua sina uma vez tecida, vai de encontro a ela. Notemos como se desenrola o reconhecimento da verdade por Édipo nos seguintes versos:

> Tristeza! Tudo transparece!
> Recebe, luz, meu derradeiro olhar!
> De quem, com quem, – sou tríplice equívoco:
> Ao nascer, desposar-me, assassinar!
> (SÓFOCLES, 2001, p. 97).

Porém, Jocasta diversamente de Édipo, passa a compreender sua condição incestuosa antes do herói. Diante do público, a mãe-esposa guarda silêncio, retardando o despertar para a verdade de seu filho-esposo. A respeito disso, afirma Duarte: "O conhecimento, para ela é fruto de horror, um horror tamanho que ela sabe que diante de si só resta a morte. Sua escolha é a de uma morte silenciosa, por enforcamento, que significativamente amarra na garganta as palavras, obstruindo o caminho da fala". (2012, p. 244). Compreensivelmente, a razão pela qual Jocasta se cala "está na tentativa de evitar que Édipo alcance o reconhecimento". (DUARTE, 2012, p. 244).

O fim de ambos é trágico; Jocasta enforca-se, estrangulada pela verdade horrenda que foi viver como esposa de seu próprio filho. Édipo se flagela furando os próprios olhos; cego estava para não conhecer sua condição, cego permanece como punição. Adriane da Silva Duarte afirma que as cenas de reconhecimento, embora se portem de forma diferente entre a tragédia e a epopeia, possuem uma composição básica que permitem aos espectadores condições para identifica-las. São elas: "1) a revelação de uma identidade ignorada; 2) a comprovação dessa identidade; 3) a aceitação da identidade, marcada pela celebração ou, com menos frequência, pelo lamento, em vista da reunião". (DUARTE, 2012, p. 191).

Em Édipo todos os três tópicos se cumprem. É-lhe revelada a sua verdadeira identidade e aceita-la é a única forma de recobrir sua lucidez. O suicídio de Jocasta e a mutilação do rei podem ser entendidos como um lamento extremado de uma situação abominável, como pode ser evidenciado pela fala do Arauto no trecho:

> Foi ela versus ela. Mas os olhos
> não presenciaram o ato mais doido.
> Tanto quanto a memória me permita,
> conhecerás seu triste padecer [...]
> Entrou, por dentro aferrolhou a câmara,

> chamando Laio, apenas um cadáver.
> E recordava a gravidez: dali
> proviera a morte dele e a gestação
> de sua degenerada descendência.
> Chorava o leito em que gerara em dobro:
> nato do esposo o esposo; de seu filho,
> filhos.
> (SÓFOCLES, 2001, p. 100).

Não se torna insensato mencionar que o reconhecimento de Jocasta tem o *Outro* como agente. Esse *Outro* que antes era seu esposo, transforma-se em seu filho desnudando o crime hediondo do incesto; enquanto Édipo reconhece a si mesmo como filho-esposo e assassino de seu pai. A identidade *Outra* que ele tanto investiga para dar fim à peste que assola seu reino, acaba por ser a sua própria. À vista disso, nessa tragédia desponta o quinto e melhor reconhecimento concebido por Aristóteles, aquele decorrente das próprias **ações** (*prágmata*). Na justificativa do filósofo, ele é melhor porque dispensa quaisquer artifícios. Há ainda que comentar uma cena de reconhecimento presente na *Odisseia*. Consoante Duarte (2012, p. 98), apesar dos conceitos aristotélicos, sumarizados anteriormente, terem sido pensados para a explicação da estrutura trágica, o filósofo também os aplica à epopeia. Existem múltiplas cenas de reconhecimento na *Odisseia*, contudo, daremos especial atenção a uma específica, que é a do reconhecimento de Odisseu por sua ama enquanto ele se passava por mendigo. Vejamos a cena presente no canto dezenove:

> Nas mãos da velhinha brilhava uma bacia. Recorria
> a ela para banhos. Temperou a água fria,
> abundante, com água quente. Afastando-se da
> lareira, o escuro sombreou o corpo de Odisseu.
> Uma preocupação: a cicatriz. A velha poderia
> reconhecê-la, e o plano iria por água abaixo. O
> trabalho começou. Ela banhava os pés do Senhor.
> Reconheceu a cicatriz num tapa, lembrança dos
> alvos dentes de um javali. Acidente antigo.
> (HOMERO, 2008, p. 207).

Esse fragmento traz a *anagnorisis* de Euricléia por Odisseu. Materializa-se aqui o que Aristóteles classifica como o menos artístico dos reconhecimentos, ainda assim o mais usado que é o reconhecimento por **sinais** (*sémeia*). Esse tipo pode ocorrer de dois modos: por sinais congênitos ou adquiridos (cicatrizes); embora Aristóteles o considerasse como o menos artístico, há, deveras, um pior e um melhor uso dessa *anagnorisis*. Por duas vezes Odisseu foi reconhecido por sua cicatriz, uma pelo porqueiro; outra pela ama. As duas maneiras se mostram diferentes entre si. "Em ambos os casos, o herói é reconhecido por meio de sua cicatriz, mas por processos diversos, ou seja, o recurso à cicatriz, longe de monótono ou redutor, possibilita que se explore toda a gama de recursos disponíveis ao poeta". (DUARTE, 2012, p. 115). Tal como a tragédia de Sófocles, em *Odisseia* manifesta-se os três princípios da *anagnorisis* que são: a revelação da identidade de Odisseu anteriormente ignorada, a comprovação de sua identidade através da competição com arco e flecha e aceitação da identidade do herói, que mais uma vez é posto à prova por Penélope a respeito da cama do casal, e, por fim, a celebração da união há muito retardada.

É de conhecimento que a tragédia se organiza de maneira bastante diferente da epopeia, não cabendo aqui delimitar as fronteiras entre uma e outra. Naturalmente, a diversidade das duas primeiras se estende ao romance uma vez que não é apenas a barreira da forma textual que as separam do gênero romanesco, mas também a distância temporal. Essa cisão textual e temporal entre os gêneros favorece que haja mudanças no que diz respeito às suas formas; logo, a maneira pela qual acontece o reconhecimento em *Memorial do Convento* será adversa das formas com que ocorrem na tragédia e na epopeia.

3 Da mãe que reconhece sua filha

Dentre as cinco espécies de reconhecimento propostas na *Poética* interessa-nos aqui para a análise do reconhecimento na obra *Memorial do Convento* apenas o primeiro tipo, que ocorre por meio de sinais congênitos e adquiridos. Entendemos que para o filósofo essa espécie era vista como inferior, apesar de ser a mais usada pelos poetas. No entanto, da especificidade de análise aqui proposta está a de não nos submetermos à estrutura rigorosa que Aristóteles propõe à tragédia porque, a despeito da hierarquização do autor, interessa muito mais a sua conceituação,

sem o aspecto valorativo, o que justifica a nossa escolha pelo gênero romanesco e não o trágico ou mesmo o épico.

Seguindo a definição do termo feita pelo filósofo, iniciamos nossa imersão nas cenas de reconhecimento presentes em *Memorial do Convento* de José Saramago. A primeira cena decorre do reconhecimento da mãe à sua filha, que a assiste em meio a uma multidão, enquanto percorre o corredor dos penitentes. Não obstante, sua punição será diferente da de Édipo, que se flagela ao vislumbrar a verdade de sua situação, ou de Jocasta, que se enforca diante da sujidade da sua situação; Sebastiana sofre a punição de *Outro*, não por ignorar a verdade de sua condição excepcional, mas justamente por dizê-la. No romance, a personagem Sebastiana Maria de Jesus será punida por atos de bruxaria, por delatar a sua condição sibilina. Contrário a Édipo a punição que recai sobre Sebastiana está longe de ser praticada pelos Deuses gregos ou mesmo pelo Deus cristão; a ira que incide sobre essa mulher é humana, porém seus poderes são tão devastadores quanto os divinos.

Entre Sebastiana (aquela que reconhece) e Blimunda (aquela que é reconhecida) existe um elo decorrente do amor forjado pela relação maternal, afeição que só uma mulher por gerar a vida em seu íntimo pode sentir. No caso de Sebastiana, suas sinestesias sobrepujam, por isso mesmo ela foi condenada pelo Tribunal do Santo Ofício. Sebastiana sabe que Blimunda a assiste, pois sua filha submerge nos seus pensamentos. A conexão instantânea entre as duas, parte do poder sibilino que ambas são possuidoras, como se afirma nesse trecho:

> Há muitos modos de juntar um homem e uma mulher [...] e o primeiro é estarem ele e ela perto um do outro, nem te sei nem te conheço, num auto de fé, da banda de fora, claro está, a ver passar os penitentes, e de repente volta-se a mulher [Blimunda] para o homem [Baltasar] e pergunta, Que nome é o seu, não foi inspiração divina, não perguntou por sua vontade própria, foi ordem mental que lhe veio da própria mãe, a que ia na procissão, a que tinha visões e revelações, e se, como diz o Santo Ofício, as fingia, não fingiu estas, não, bem viu e se lhe revelou ser este soldado maneta o homem que haveria de ser da sua filha, e dessa maneira os juntou. (SARAMAGO, 2017, p. 119-120 – grifo nosso).

O narrador explica-nos que Blimunda recebeu uma "ordem mental" dada por sua mãe enquanto seguia sua procissão; Sebastiana ordena que Blimunda pergunte o nome do homem de pé ao seu lado.

Explicamos tal peculiaridade dessa forma: a matéria de Blimunda uma vez já pertenceu à Sebastiana, portanto a conexão entre as duas, sibilas, sensitivas caçadas pelo mundo cristão por pertencerem a uma ordem antiga de mulheres sensitivas, ultrapassa as barreiras do mundo natural aproximando-se do maravilhoso. Entre mãe e filha não houve predição oracular sobre o futuro que lhes aguardava, não houve fratricídio, como em Édipo, nem a trama é alimentada pelo incesto conforme acontecido com Jocasta e seu filho que se casam desconhecendo o grau de parentesco entre eles.

De igual maneira não há, como em a *Odisseia*, ajuda dos deuses para que o herói vença as vicissitudes e retorne imaculado ao seu lar, nem ao menos empregados fiéis para reconhecer seu Senhor e ajuda-lo a enfrentar os desafios guardando a sua identidade. Em *Memorial do Convento* as identidades das personagens não as perturbam, pois as têm estabelecidas: uma é filha, a outra é mãe. Logo, o atentado contra as suas vidas é pela mão do Santo Ofício, não por suas próprias, como Jocasta fizera. Não são pretendentes sedentos por casamento que as perturbam. O fado enfrentado por elas gira em torno não da ira dos deuses, mas das fúrias enviadas pelos tribunais religiosos em nome de um deus que dizem único:

> [...] e tendo ouvido as sentenças, as minhas e mais de quem comigo vai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda, onde estará, onde estás Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui hás de vir saber da tua mãe, e eu te verei se no meio dessa multidão estiveres, que só para te ver quero agora os olhos, a boca me amordaçaram, não os olhos, olhos que não te viram, coração que sente e sentiu, ó coração meu, salta-me do peito se Blimunda aí estiver [...]. (SARAMAGO, 2017, p. 54-55).

Como já afirmamos, os tipos de reconhecimentos em o *Memorial do Convento* efetivam-se entre pessoas tal como o da tragédia e da Odisseia. Conforme o reconhecimento de Odisseu por Euricléia, o de Blimunda e Sebastiana também acontece por um sinal. O daquele um sinal adquirido: uma cicatriz; de Blimunda um sinal congênito: os olhos. Dessa maneira, o reconhecimento entre mãe e filha ocorre parte a parte, pois "às vezes é só uma pessoa que é reconhecida por outra, se esta já é conhecida pela primeira, mas poderá ser necessário haver um reconhecimento de parte a parte". (ARISTÓTELES, 2004, p. 58). Mesmo

que o texto não nos dê essa informação com exatidão, podemos inferir que quem primeiro viu e reconheceu foi a filha à sua mãe penitente, que se encontra imersa na corrente de pessoas que seguem torturadas e desfiguradas depois "do tormento dos açoites depois do tormento do cárcere e dos tratos" (SARAMAGO, 2017, p. 57), instigados pelo tribunal inquisitorial e oferecidos como lazer ao público aristocrático e aos demais pertencentes à "arraia-miúda" nos autos de fé.

Torna-se necessário esclarecer que o reconhecimento pode ser tanto o *tomar conhecimento* de si mesmo quanto de outro, não sendo necessário que as personagens se desconheçam para que ele ocorra, como acontece em Édipo. No caso do romance, as personagens reconhecem uma à outra no que diz respeito as suas identidades, mãe-Sebastiana e filha-Blimunda. Pode haver, ainda, o conhecimento espacial que advém do lugar de onde elas duas se encontram, pelo fato de uma procurar a outra com os olhos. Todavia, essa questão não anula a *anagnorisis* dado que seu objetivo é trazer à luz uma situação de ignorância anterior. A narrativa nos permite essa maleabilidade na interpretação por conta da característica peculiar que a filha de Sebastiana possui, os olhos que conseguem ver no interior das pessoas e das coisas, também pela declaração da personagem no momento em que vê Blimunda, conforme se registra no fragmento que pode ser lido a seguir:

> [...] enfim, o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, minha filha, e já me viu, e não pode falar, tem que fingir que não me conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu [...] não fales Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver[...]. (SARAMAGO, 2017, p. 55).

Coube à degredada apenas sentir a presença de sua filha, não conseguindo vê-la na confusão de rostos, seu coração acusador deu sinais de que ela estava naquele local e a assistia. A proposta de *anagnorisis* no texto se fundamenta na medida em que ao percorrer a multidão em busca de Blimunda, Sebastiana consegue reconhecê-la no aglomerado de pessoas que a observam, que lhe cospem e atiram "cascas de melancia e imundícies" (SARAMAGO, 2017, p. 55), por conta de um atributo físico e congênito que só a personagem protagonista da narrativa é possuidora, os "olhos de lince", "olhos claros, verdes, cinzentos, azuis

quando lhes dava de frente a luz, e de repente escuríssimos, castanhos de terra, água parda, negros se a sombra os cobria ou apenas aflorava [...].” (SARAMAGO, 2017, p. 111).

Assim, a ação de reconhecimento entre Blimunda e sua mãe corrobora para o desenlace da narrativa que é a união amorosa das duas outras personagens principais: Blimunda de Jesus e Baltasar Mateus. É aceitável também entender que esse momento da cena, que contribui para os futuros desdobramentos da narrativa, pode ser entendido como uma predição de um possível destino trágico das personagens. Enquanto sua filha assistia a procissão, postava-se ao lado dela um homem que destoava do restante das pessoas que ali estavam por ser mais alto que os outros, rosto castigado, usando roupas de soldado, maneta e, apesar de tudo, bonito. Sebastiana vê naquele indivíduo parado ao lado de sua filha o futuro companheiro de Blimunda. Aqui entra o lado místico que envolve mãe e filha quando Sebastiana enxerga Baltasar ao lado de Blimunda: “[...] aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não se sabe, ai não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas de soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais”. (SARAMAGO, 2017, p. 55).

Tocando no universo fabular, os poderes de ambas as personagens dão um meio-tom transcendente à narrativa. Sebastiana, por ver coisas ainda não acontecidas e que não são deste mundo, foi julgada como bruxa; quanto à Blimunda, ela podia ver por dentro das coisas e das pessoas.

Reportando-nos a Aristóteles, *anagnorisis* é a passagem de um estado de ignorância para o conhecimento, permitindo identificar algo que num instante era desconhecido ou ignorado. No romance, durante as falas de Sebastiana Maria de Jesus, fica claro que o paradeiro de Blimunda era até então desconhecido pela personagem: “[...] não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda, onde estará, onde estás Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui hás de vir saber da tua mãe [...]”. (SARAMAGO, 2017, p. 54-55). A angústia em não saber o que aconteceu com sua filha institui um estado latente de desconhecimento ao qual provoca os temores da personagem. Ao reconhecer Blimunda assistia seu infortúnio, a mãe abandona o desconhecimento de seu paradeiro para o conhecimento da sua presença. Naquele instante, ela percebe que sua Blimunda não foi presa pela Inquisição, não será degredada ou mesmo morta na fogueira.

A restauração do estado de ordem é efetivada no átimo do momento em que a personagem toma ciência do destino de sua filha. Assim, o reconhecimento exercido entre ambas pode ser visto como um dos recursos estruturadores da narrativa quando se torna responsável por apresentar ao leitor a atmosfera decorrente do tempo interno na narrativa, reinado de D. João V, ápice da censura e das atividades do Santo Ofício em Portugal setecentista, e pela apresentação das personagens, que decorre de modo sistemático. Em primeiro lugar, o narrador heterodiegético apresenta-nos Baltasar, solitário, faminto, miserável e maneta:

> Este que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros [...]. (SARAMAGO, 2017, p. 35).

Em segundo, Sebastiana identificada no texto por sua própria voz, isto é, narração em primeira pessoa, lugar cedido pelo narrador para dar espaço ao monólogo interior da personagem. Terceiro, surgem Blimunda e o Padre Bartolomeu. O reconhecimento também "é capaz de promover o desenlace de um conflito" (DUARTE, 2012, p. 13) que opera, em *Memorial do Convento*, por meio da união de dois protagonistas da história, Baltasar e Blimunda, tendo como principal causador o conflito resultante do degredo da mãe Sebastiana. Nota-se, ainda, no tocante à cena, um "grande apelo emocional" (DUARTE, 2012, p. 13) que fica por conta das torturas, das mortes e dos exílios.

Ao citar Eudoro de Sousa, Duarte evidencia que o "reconhecimento juntamente com a peripécia e o espetáculo cênico são para Aristóteles elementos psicagógicos, os mais capazes de mover os ânimos, ou seja, de comover". (DUARTE, 2012, p. 32). No romance não há encenação da ação dos atores em palco como no texto trágico, mas a apreciação individual do leitor pode também "mover os ânimos" e "comover", gerando o processo catártico.

A ação de reconhecer pode produzir, não obrigatoriamente, o *pathos* que, para Aristóteles, é o sofrimento: "um acto destruidor ou doloroso, tal como mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género." (ARISTÓTELES, 2004, p. 58-59). Esse artifício opera na linha do caráter emocional suscitando piedade ou temor e é genuíno

de desencadear a catarse no público, no caso do romance, no leitor. Entretanto, o efeito catártico da tragédia, nos preceitos aristotélicos, tinha como finalidade a aprendizagem, caso esse diferente do romance. Aqui, nos deparamos com mais uma divergência do reconhecimento entre a tragédia e o romance, aproximando-nos, assim, da epopeia. Na cena de Blimunda e sua mãe o reconhecimento, apesar de produzir o *pathos*, parece ser destituído de aprendizagem dado que este não é objetivo do gênero romanesco. Também a epopeia, gênero narrativo tal qual o romance, a cena de reconhecimento entre Odisseu e sua ama parece vir desprovida desse aspecto pedagógico. Torna-se possível alegar diante disso que o exercício final de aprendizagem presente no gênero trágico não é prioridade do gênero narrativo.

Nesse sentido, a ação do enredo (*mythos*) pode se manifestar de forma simples ou complexa. No caso do enredo simples (*mythos*), não há o uso dos elementos como *anagnorisis* e *peripateia* que ocorre apenas "quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas". (ARISTÓTELES, 2004, p. 56). Pode-se, ainda, somar aos outros dois um terceiro elemento, o sofrimento (*pathos*). Retomando o texto do romance, a cena do auto de fé em que Blimunda reconhece sua mãe e essa àquela, realiza-se por meio do enredo complexo em que os três elementos afloram do *mythos*: *anagnorisis, peripateia* e o *pathos*.

Na cena da expiação fica patente a comoção que flui do interior para o exterior da narrativa. No plano intradiegético, Blimunda tem um duplo modo de sofrer, primeiro, por sua mãe que caminha para o seu calvário e, segundo, por si mesma, consciente que ficará sozinha no mundo. Na esfera do extradiegético, a comoção fica por conta do leitor que é absorvido pela descrição do narrador sobre o sofrimento das duas personagens. O leitor não se mantém indiferente à cena em que uma mãe, açoitada, torturada e humilhada, procura por sua filha em meio à multidão quando, por fim, se reconhecem. A peripécia (*peripateia*) é a "mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade" (ARISTÓTELES, 2012, p. 57), e ela pode ser observada concomitantemente à cena de reconhecimento entre Blimunda e sua mãe.

Blimunda encontra-se presente naquele local apenas para se informar do destino reservado a sua mãe. Todavia, após o processo de reconhecimento entre elas, firmado pelo contato visual, revela-se também o destino da filha: era necessário que Blimunda estivesse naquele local

para ver sua mãe e, assim, se entregasse à força superior e inabalável do destino que era o de perguntar ao homem ao seu lado "Que nome é o seu" (SARAMAGO, 2017, p. 55) e ele responder "naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam de Sete-Sóis". (SARAMAGO, 2017, p. 55). A fortuna da visionária foi selada ao do soldado maneta e maltrapilho, as *moiras* enlaçaram-lhes enquanto companheiros, não de toda vida, por conta do desfecho trágico dessa narrativa, mas da maior parte dela.

Afirmado anteriormente sobre a relação entre as duas personagens (Blimunda e Sebastiana) que ultrapassa as barreiras do natural pousando no extraordinário por conta dos traços sibilinos que ambas dispõem, à vista disso, acreditamos que o destino de Baltasar, até então desconhecido aos leitores, é revelado por Sebastiana à Blimunda. Entre as duas não há diálogos formais, até porque Sebastiana segue a procissão de penitência amordaçada, mas a comunicação entre as duas possui um caráter maravilhoso, "foi ordem mental que lhe veio" (SARAMAGO, 2017, p. 119) de Sebastiana à Blimunda para que esta perguntasse ao homem parado ao seu lado o seu nome e, dessa forma, o destino pudesse atar Blimunda a Baltasar:

> Porque que foi que perguntaste o meu nome, e Blimunda respondeu, Porque a minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse, Como sabes, se com ela não pudeste falar, Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê, E agora, Se não tens onde viver melhor fica aqui [...] Por que queres tu que eu fique, Porque é preciso [...]. (SARAMAGO, 2017, p. 59).

Como o leitor almeja saber os motivos que levaram Blimunda a perguntar ao homem o seu nome enquanto sua mãe sofre nas mãos do Tribunal do Santo Ofício, Baltasar, já na casa dela, também o quer. Da pergunta direcionada à Blimunda fica expresso o plano sensitivo das duas mulheres e a força que o destino tem na vida das personagens, por conta disso Baltasar não consegue deixar a casa de Blimunda, mesmo não conhecendo nada daquela mulher de olhos peculiares:

> [...] Não tenho forças que me levem daqui, deitaste-me um encanto, Não deitei tal, não disse uma palavra, não te toquei, Olhaste-me por dentro, Juro que nunca te olharei por dentro, Juras que não o farás e já o fizeste, Não sabe de que estás a falar, não te olhei por dentro, Se eu ficar, onde durmo, Comigo. (SARAMAGO, 2017, p. 59).

Diremos que Baltasar se enganou quando acusou Blimunda de tê-lo lançado um encantamento, a força pela qual ele não consegue sair da casa dela é a força do Destino que une ambos. Note-se que aqui não fazemos referência ao substantivo masculino *destino*, dado que a palavra está grafada com a inicial maiúscula. Falamos, com efeito, da filha da Noite e do Caos, a deusa implacável cujo nome Destino era responsável pela fatalidade de todos os acontecimentos.

4 Considerações finais

O romance como herdeiro da epopeia também utiliza recursos que antes eram próprios do enredo, o *mythos*, presente também na tragédia. O reconhecimento (*anagnorisis*), a peripécia (*peripateia*) e o sofrimento (*pathos*) tomam no romance nuances diferentes das propostas na narrativa épica e no teatro trágico, como já discutido. Das duas cenas de reconhecimento tratadas no artigo, extraídas do romance de José Saramago, uma diz respeito à *anagnorisis* entre uma filha e sua mãe e vice-versa, e a outra trata do reconhecimento do companheiro de Blimunda.

Na cena temos o reconhecimento de Sebastiana Maria de Jesus e Blimunda. Este recurso se manifesta como um estruturador da narrativa, tornando-se responsável pela apresentação da atmosfera que decorre do tempo interno à diegese e pela apresentação das personagens. A ação de reconhecer foi capaz de promover o desenlace de um conflito. Esse desfecho desemboca na união dos protagonistas Baltasar e Blimunda, antecipados pela vidência de Sebastiana Maria de Jesus. Mais uma das especificidades do reconhecimento diz respeito ao fato de ele ser dotado de grande apelo emocional, o que, na narrativa, é provocado pelas mortes, torturas e exílios, frutos da procissão de penitência. Como afirmou Aristóteles:

> O temor e a compaixão podem, realmente, ser despertados pelo espectáculo e também pela própria estruturação dos acontecimentos, o que é preferível e próprio de um poeta superior. É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu. (ARISTÓTELES, 2004, p. 63).

Sustentamos que o reconhecimento entre mãe e filha foi descrito de uma maneira considerada por Aristóteles como inferior, o reconhecimento por meio de um atributo físico congênito. No romance foram os olhos de Blimunda que tornaram a narrativa saramaguiana elevada, bem como seus eventos bem estruturados, permitindo que o reconhecimento operasse de maneira determinante para sua própria evolução, despertando os ânimos dos seus leitores.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

DUARTE, Adriane da Silva. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Editora Unicamp: Campinas, 2012.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SARAMAGO, José. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Ano XVIII, n. 732, 21 out.-3 nov. 1998.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

RESENHAS

GASTÃO, Ana Marques; DAVID, Sérgio Nazar. *O olho e a mão.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018. 77p.

Maria Cristina Ribas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil
marycrisribas@gmail.com

Recebido em: 22 de setembro de 2019.
Aprovado em: 4 de novembro de 2019.

Sempre que o livro de Ana Marques Gastão, poeta, crítica literária e ensaísta nascida em Lisboa, e o poeta brasileiro, pesquisador, crítico e professor de Literatura Portuguesa Sérgio Nazar David me chega ao olho e às mãos, me assombro de emoção. Diante deste livro, a visão é sinestésica. Lê-se com os olhos, os ouvidos, o olfato, o paladar, o tato. São 76 páginas de pintura e poesia diversas, com a 77ª ostentando pequena nota dos autores.

A coleção de telas escolhidas, dizem eles, vem da livre intuição. São 16 reproduções de quadros de artistas dos séculos 19 e 20, com projetos artísticos diversos. E dois poemas no entorno de cada imagem reproduzida em primorosa edição da 7Letras. Uma tela, dois poemas. Um trio de ímpares totalizando 48 peças. Na leitura, é preciso orquestrar cada concerto a seis mãos. Ao leitor, as batutas.

Na regência da leitura, talvez o primeiro efeito desse contato com a obra de Sérgio e Ana fique entre o encantamento e o desnorteio. Perder-se, porém, é algo especialmente bem-vindo. Errar faz parte do processo e representa maior potência significativa do que o achar-se, especialmente quando este "achamento" diz respeito à automatização da

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.299-302

percepção. Ler *O olho e a mão*, duplicidade a que o próprio título nos convida, clama pela errância, pela beleza da palavra "erro" em português, no duplo sentido que ela permite: como oposto a acerto e como caminhar sem destino predeterminado.

Na errância da leitura, se o desejo do ledor é conhecer, as reproduções são identificadas, descritas em sua constituição material: a substância, o pintor, o autor da foto, o ano. Se, de outra forma, a opção é folhear fora da ordem sequencial, o arranjo do livro também permite. Inclusive é instigante ler em várias direções, de trás para a frente, do meio ao começo, da última página a qualquer outra. E, ainda, se a dinâmica da leitura é seguir a ordem das páginas, atentar-se a cada referência buscando articular palavra poética e imagem, resta perceber que os poemas não legendam as telas e que cada poeta constitui um tecido de materialidades poesia e pintura, reconstruindo-as e/ou implodindo o visível, o legível, o indizível.

Esta experiência, porém, desliza da prática habitual de leitura; não se trata de um trabalho "sobre" arte, nem "sobre" literatura. Ainda assim consegue promover indagações em torno da sua própria configuração interartística.

É possível captar o ponto neutro da oscilação entre o momento do (vi)ver e o ato de pintar, entre o gesto de escrever e o propósito de (se) representar? Como traduzir, na *poiesis,* a potência significativa do intervalo que a um tempo separa e une temporalidades distantes, espaços nem sempre vizinhos, expressões que clamam por uma aproximação dentro/fora delas mesmas? Quanto vale o instante que se assina fugaz e eterniza o leitor no injusto ponto entre o entendimento e o espanto, entre o enfrentamento e a fuga, entre parar numa ilha tranquila ou mover(se) num arquipélago de palavras e imagens sempre à espera de um tsunami?

Sob a regência do leitor, toda esta indagação há que se manter viva, sem sucumbir à inutilidade das respostas certeiras, das tomadas claras, das legendas óbvias, das assertivas ilustres que chancelam *senderos* que não se bifurcam.

Respostas em suspensão, mobilizado pelo fascínio do não sei e pelo desejo de achar, o olho do leitor se apodera do horizonte. Horizonte: a linha fina que desenha a proximidade dos corpos e das almas entre a terra e o céu, entre a palavra e a imagem. É quando o sol se esconde. Despindo-se das pálpebras e cingindo os cílios, estes flagelos do olhar, a retina se abre e enegrece, no desejo de captar o máximo de luz. Mas

quando a noite apaga a fronteira divisória, projeta sombra sobre as formas printadas na poesia de Sérgio e Ana. São nuanças do pictural que liquefazem poemas e telas.

Pierrot lunaire (1924), de Klee, funde o humano ao astro iluminado em sua simplória e complexa redondeza: "E teu fogo, lívido-tu, iluminação em/mãos-bolha de criança anterior" (2018, p. 62), verso de Ana; *Vampyr* (1894), de Munch, no sombrio enlace amor e morte se avizinha a poemas que lhe agregam sentidos sem legendá-lo. Sérgio: "[...] Há sempre/ um quê de melancólico e fastidioso num rosto/ debruçado sobre outro. A sucção das margens –/ escápulas, clavículas [...] lembra estarmos ainda/ muito jovens bebendo a sós do próprio corpo" (2018, p. 65). A sombra opaca se insinua em *Seraphim* (1883-4), de Anselm Kiefer: escada reproduzida do pintor e escultor alemão que, plantada num esboço de infinito, sobe numa verticalidade enviesada que a suspende em direção ao que pode não ser céu...na capa do livro. Dentro, Ana escreve "A escada de metal", mescla de outros dois poemas, conforme nota de rodapé. "Nem de dia era, nem de noite, e não se ouvindo/ tudo se ouvia" (2018, p. 69). E Sérgio, quando traz nos seus versos a mesma/outra escada de argila ou palha, bem como traz Velásquez, frente ao cavalete em *Las niñas*, canta: "O oculto é o nada, ao redor/ do qual o artista pinta (ou escreve)." (2018, p. 71).

Pode-se entrever o tom metalinguístico do verso. Talvez seja também uma chave de leitura que sugere como ler cada tríade – tela, poema de Sérgio, poema de Ana –, como inscrições ao redor do nada. Um nada que é tudo, lembrando Pessoa.

Estamos falando de uma leitura não só intelectiva, mas que chama pela mão: mais lenta, mais tátil, imprescindível ao desfolhar das páginas, amparando as meninas, não agora as de Velásquez, mas as meninas-dos-olhos do leitor, em suas primeiras aventuras através do erotismo das palavras. Leitura como encontro digno, deliciosamente instável, fruindo imagens e poemas em justaposição, numa coreografia suntuosa de ímpares que se emparelham sem se complementarem. A justaposição de cada trio – tela, poema de Ana, poema de Sérgio – promove articulações impensadas, numa lógica suplementar, trazendo aos olhos um processo de iluminação mútua em que um texto não precisa do outro para "fazer sentido completo", mesmo porque não há sentidos a completar.

Não há nada. Só versos e imagens redesfazendo-se nos entrefios da arte. Ana e Sérgio, Sérgio e Ana. Letras, tintas, memória, busca. Rosário,

teia, dicionário. Luz, caos, borbulhas. Na aventura do livro, estamos olhando e sendo olhados. Aquilo que é visível ou invisível em cada ler humano é um status variável em detrimento da bússola que o guia no espaço, da ampulheta que o dispersa no tempo, da pena que lhe rege a alma. Mas, no livro em tela, na experiência literária, os instrumentos de apoio são nada nem ninguém além de nós mesmos no contato com o outro.

No saudável descompasso da leitura de poesia, o leitor andarilho constrói seu caminho no passo, no tropeço, no ritmo dos pés métricos e livres. Tal liberdade é uma decorrência do admirável trabalho dos autores em tramar delicadamente a justaposição de artes e linguagens na superfície plana do papel, incluindo a liberdade da intuição em seu projeto literário. Um livro magnífico.

BESSE, Maria Graciete. *O duplo fulgor do tempo*. Évora: Editorial Licorne, 2019. 182 p.

Glória de Brito
Universidade Sénior de Almada (USALMA), Almada, Setúbal / Portugal
mgloriabrito@gmail.com

Recebido em: 30 de setembro de 2019.
Aprovado em: 30 de novembro de 2019.

Maria Graciete Besse é sobretudo conhecida no panorama literário pela sua vasta e relevante obra ensaística. Contudo, a sua criação literária, menos divulgada, quer na ficção (conto e romance) quer na poesia, merece um lugar de destaque e de estudo exigente, pela qualidade da sua expressão lírica e pela abordagem de temáticas sociais e da realidade feminina, nas suas narrativas.

O duplo fulgor do tempo vem revelar um novo fôlego narrativo e uma grande maturidade no agenciamento dos factos diegéticos e na organização discursiva. Após uma pausa, a autora regressa à prosa de ficção, propondo ao leitor uma (re)presentação de duas épocas históricas, marcadas por acontecimentos e lugares duplamente tecidos em temporalidades distanciadas por duzentos anos.

A narração, organizada em vinte e um capítulos, desenvolve, em paralelo e de forma alternada, duas histórias protagonizadas por duas figuras femininas com o mesmo nome de Luísa, inseridas no mesmo espaço geográfico, a Caparica, mas em contextos socio-históricos distintos e classes sociais opostas: a nobreza do séc. XVIII e o campesinato da primeira metade do século vinte.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.39.62.303-306

No presente da enunciação, D. Luísa do Pilar de Noronha, protagonista de uma das histórias, é uma fidalga da família dos Condes de Arcos que vive no palacete da Quinta da Torre (lugar real), casada com Álvaro de Távora, conde de São Miguel, em 1731, apenas com treze anos e de quem tem onze filhos.

A Luísa da outra história é uma camponesa nascida no mesmo espaço geográfico, em 1926, viúva, que vive num lar de idosos, abandonada pelos filhos e netos, insatisfeita com a vida de rotina, decadência, vazio e tristeza, aguardando a morte.

Entre as duas personagens existe, todavia, uma continuidade na essencialidade das suas existências. Ambas são vítimas de uma sociedade regida por leis prepotentes e repressoras e por valores morais e religiosos discriminatórios e injustos, particularmente no que diz respeito à condição da mulher. Mergulhadas, uma na época absolutista, outra no Estado Novo, atravessam a vida subjugadas a um mesmo destino de rotina, obediência e resignação contida, imposto pelos "preceitos do pai, do marido ou do confessor". "Só os homens se podiam lançar no desconhecido e oferecer-se à novidade, sem receios nem amarras" (p. 61). São mulheres infelizes, com sonhos reprimidos por não conseguirem libertar-se das teias do poder paternal ou conjugal, suportando a dor das infidelidades e o vazio da vida. Só a morte apaga o sofrimento, como sugere o encontro entre as duas, no capítulo final, de conotação afectiva e carga poética.

Ao longo da narração, as vozes das duas personagens vão reconstituindo, pela memória e anaforicamente, a cronologia dos acontecimentos ocorridos durante as suas vidas, num discurso entre ficção e história, sustentado por referências espácio-temporais e temáticas verosímeis. A escritora recria e cruza estes dois longos ciclos diacrónicos, num ritmo narrativo rápido, com grande concisão e intensidade, fornecendo um vasto conjunto de informações históricas, políticas e culturais ligadas a figuras e factos reais, representados na diegese.

Assim, a enunciação da personagem Luísa camponesa, na primeira pessoa gramatical, resgata o passado da sua infância, juventude e vida adulta na época da ditadura do Estado Novo e dos primeiros tempos do pós vinte e cinco de Abril. No seu discurso memorial, de registo oralizado e confessional, sob forma descontínua e fragmentária, emerge um conjunto de episódios relevantes da história recente do actual concelho de Almada. Destacamos, entre outros, a acção humanitária e cívica da Dona Infanta, afilhada do último rei de Portugal e neta de D. Miguel,

no lugar de Murfacém, bem como o episódio do marinheiro que o pai escondeu no poço, implicado na sublevação dos barcos de guerra "Afonso de Albuquerque" e "Dão", em 1936, que conseguiu escapar à prisão ou desterro. Concomitantemente, a personagem vai formulando opiniões e avaliando as acções passadas que tecem a mentalidade da época.

Na história de Luísa de Noronha entra uma quantidade significativa de personagens e uma acumulação de factos, datas e cenários verídicos, associados à família real e à alta nobreza: os Távoras, os Arcos, os Alornas e outros. Aqui, a voz da protagonista, na terceira pessoa gramatical, é incorporada no discurso de um narrador não especificado, no qual se diluem os comentários de ambos e se tecem os variadíssimos episódios da intriga.

A narrativa da Fidalga é densa e, tal como a da Luísa camponesa, fragmentada. Porém, está carregada de memória psicológica, na medida em que a lembrança do passado é dominada pelo medo e presságio do trágico e cruel suplício dos Távora, seus familiares.

Esta premonição é simbolizada pela cena dos "corvos luciferinos" que esvoaçam sobre a cabeça da jovem Luísa, recorrente na enunciação.

A escritora exuma ainda desse passado o terramoto de 1755 e acontecimentos da história individual de Álvaro Távora, enquanto governador de Góias, dando a conhecer aspectos da acção colonizadora do Brasil, ressaltando o trabalho escravo e desumano na extração mineira.

É de salientar o uso de uma pontuação específica em sintonia com a recapitulação de situações anteriores, traduzida por ocorrências de expressões de carácter memorial ("lembro-me", "ainda me lembro", "por onde andarão agora…", "dizia-se", "ainda o estou a ver"). Esta escolha assume um papel conectivo na religação das derivações trazidas pela memória, criando a ideia de sucessividade e encadeamento, sustentando deste modo a unidade narrativa.

Uma outra particularidade da arquitectura do romance reside na inserção, no corpo do texto, de diversos fragmentos de enunciados de natureza diversificada, assinalados a itálico, designadamente de citações, orações, diários, descrições de lugares, cartas, documentos oficiais, autos, preceitos de etiquetas, de práticas sociais e crenças e até imagens e um documento autêntico da página do *Diário de Lisboa*.

Esta amálgama de excertos parece pretender validar a veracidade do texto. No entanto, alguns deles reenviam para o domínio da doxa, ilustrando as intrigas familiares ou políticas, as apreciações e juízos de valor, expressos por diferentes olhares, que constroem as vertentes ficcional e documental.

É igualmente de ressaltar o contributo deste romance para iluminar o passado histórico, simultaneamente nacional e local de Almada, com um novo fulgor.