U N I V E R S I D A D E D O M I N H O

dia crítica

série ciências da literatura

21·3
2007

REVISTA DO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

DIACRÍTICA

(N.º 21/3 – 2007)

Série CIÊNCIAS DA LITERATURA

DIRECÇÃO
MARIA EDUARDA KEATING e ANA GABRIELA MACEDO

COORDENADOR
CARLOS MENDES DE SOUSA

COMISSÃO REDACTORIAL
ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA
CRISTINA ÁLVARES
EUNICE RIBEIRO
JOSEPH EUGENE MULLIN
MARIA EDUARDA KEATING
ORLANDO GROSSEGESSE

COMISSÃO CIENTÍFICA

ABEL BARROS BAPTISTA (Universidade Nova de Lisboa), BERNARD McGUIRCK (University of Nottingham), CLARA ROCHA (Universidade Nova de Lisboa), FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA (Universidad de Santiago de Compostela), HÉLDER MACEDO (King's College, London), HELENA BUESCU (Universidade de Lisboa), JOÃO DE ALMEIDA FLOR (Universidade de Lisboa), MARIA ALZIRA SEIXO (Universidade de Lisboa), MARIA IRENE RAMALHO (Universidade de Coimbra), MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE (Universidade de Coimbra), NANCY ARMSTRONG (Brown University), SUSAN BASSNETT (University of Warwick), SUSAN STANFORD FRIEDMAN (University of Wisconsin-Madison), TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO (Universidad Autónoma de Madrid), VITA FORTUNATI (Università di Bologna), VÍTOR AGUIAR E SILVA (Universidade do Minho), ZIVA BEN-PORAT (Tel-Aviv University)

PUBLICAÇÃO SUBSIDIADA PELA
FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Os artigos propostos para publicação devem ser enviados ao Coordenador.
Não são devolvidos os originais dos artigos não publicados.

DEPOSITÁRIO:
LIVRARIA MINHO
LARGO DA SENHORA-A-BRANCA, 66
4710-443 BRAGA
TEL. 253271152 • FAX 253267001

CAPA: LUÍS CRISTÓVAM

ISSN 0807-8967

DEPÓSITO LEGAL N.º 18084/87

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO
OFICINAS GRÁFICAS DE BARBOSA & XAVIER, LIMITADA
RUA GABRIEL PEREIRA DE CASTRO, 31 A e C – 4700-385 BRAGA
TELEFONES 253 263 063 / 253 618 916 • FAX 253 615 350
E-MAIL: barbosa.xavier@sapo.pt

ÍNDICE

NOTA DE APRESENTAÇÃO 7

SOB O SIGNO DA VANGUARDA / MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS

QUANDO «NENHUMA PALAVRA ESTÁ COMPLETA»: MÁRIO CESARINY E O SURREALISMO PORTUGUÊS
Carlos Machado 11

BREVES APONTAMENTOS PARA UMA OBRA SINGULAR: *UMA GRANDE RAZÃO* DE MÁRIO CESARINY
Fernando Azevedo 37

O ELOGIO DA MÁSCARA
Maria de Fátima Marinho 63

•

«PALAVRAS EM LIBERDADE»: O INCLASSIFICÁVEL TEXTO DE VANGUARDA
Margarida Esteves Pereira 75

A *CENA DO ÓDIO*: MANIFESTO E MANIFESTAÇÃO DA POÉTICA FUTURISTA
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes 93

LINGUAGEM E SENTIDOS DA VANGUARDA FUTURISTA. ECOS DO FUTURISMO RUSSO EM PORTUGAL
Nadejda Ivanovna Nagovitsina Machado 125

POUND E A POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA
Fernando J. B. Martinho 145

RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS 163

LA PALABRA EN ESCENA / A PALAVRA EM CENA

UN BREVE APUNTE PRELIMINAR
Xaquín Núñez Sabarís 169

LA CIUDAD Y SU REPRESENTACIÓN LITERARIA: *LUCES DE BOHEMIA*, DE VALLE-INCLÁN
Margarita Santos Zas 171

UNA FARSA BLANCOAMORIANA. DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA
Euloxio R. Ruibal 199

EL TRATAMIENTO DE LOS REFERENTES CULTURALES Y LA INTERTEXTUALIDAD EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL
M. Dolores Lerma Sanchis 211

MUJERES DE 7 LETRAS: NINETTE. ANÁLISIS DE UNA COMEDIA DE MIGUEL MIHURA Y SUS RESPECTIVAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS
Pilar Nicolás Martínez 229

LA CELESTINA Y EL *DON GIOVANNI*. UNA APROXIMACIÓN INTERARTÍSTICA
Rubén Noguerol Gómez 247

RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS 263

OUTROS ENSAIOS

BRUNO SCHULZ E FERNANDO PESSOA OU OS DOIS DISCÍPULOS DE FAUSTO: O PACTO «MEIO-TEXTO, MEIO-IMAGENS» CONTRA AS SENSAÇÕES DA REALIDADE
Anna Kalewska 267

PAUL AUSTER E O MODO DE SER PÓS-MODERNO
Jaime da Costa 287

O MUNDO MAIS CONTEMPORÂNEO: A MORTE, A MEMÓRIA, OS VERSOS (A PROPÓSITO D'*A MOEDA DO TEMPO*)
Luís Maffei 311

UMA EXISTÊNCIA VICARIANTE: *QUANDO MARINELA SALERO CORTEZ DECIDIU IMITAR DOM JUAN*
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes 331

ÉCRITURE ET MÉMOIRE: ÉCRIRE APRÈS LA SHOAH
Maria Manuela A. Alves de Abreu 349

PSICOMAQUIA, ESPONSAIS E SALVAÇÃO ETERNA. O UNIVERSO ALEGÓRICO DE TRÊS NOVELAS PORTUGUESAS BARROCAS DE AUTORIA FEMININA
Micaela Ramon 369

ALGODÕES E AGONIAS NAS *CARTAS DA GUERRA* DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES
Norberto do Vale Cardoso 383

GRILO E SMITH OU A DIALÉCTICA (COLONIAL) DA CRIADAGEM
Osvaldo Manuel Silvestre 401

CRIMES DE AMOR. TRADIÇÃO CRÍTICA DE *AMOR DE PERDIÇÃO*
Sérgio Guimarães de Sousa 417

RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS 437

RECENSÕES 443

NOTA DE APRESENTAÇÃO

O n.º 21 da revista Diacrítica – série Ciências da Literatura *homenageia Mário Cesariny de Vasconcelos, um dos grandes poetas portugueses do século XX, desaparecido no final do ano passado. No dossier de abertura da revista podem ler-se artigos sobre o autor de* Pena Capital *e ensaios que reflectem sobre diversas manifestações das vanguardas literárias.*

Segue-se o dossier temático «La palabra en escena», coordenado pelo Prof. Xaquín Núñez Sabarís. Reúnem-se aqui os trabalhos apresentados nas I Jornadas de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos*, realizadas na Universidade do Minho, em Março de 2007. Os ensaios propõem estimulantes reflexões sobre a palavra literária em correlação com outras expressões artísticas (fotografia, pintura, música, teatro ou cinema).*

Por fim, antes do espaço dedicado às recensões e notas de leitura, a revista do Centro de Estudos Humanísticos apresenta uma secção de ensaios de temática diversa da autoria de investigadores do Centro e de professores de outras Universidades.

SOB O SIGNO DA VANGUARDA / MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS

Quando «nenhuma palavra está completa»: Mário Cesariny e o surrealismo português

CARLOS MACHADO
(Escola Secundária de Caldas das Taipas)

> «Foi como uma pancada na cabeça! Os meus versos, necessito dizer para compreensão do que segue, são dos tais que nem toda a gente entende. Quer dizer: provocam, nalguns espíritos mais desprevenidos, uma estranha espécie de zanga, para não dizer: farta incredulidade. Eu sei isso e não digo a não ser em algumas ocasiões escolhidas. Como então ir dizer, na R. dos Sapateiros, e a uma moça daquelas, versos que inteligências gradas consideram obnóxios?» (Cesariny, 1994: 95).

No discurso crítico contemporâneo sobre as artes e a poesia, parece ainda impossível, senão mesmo interdito, falar da obra de Mário Cesariny sem a subordinar de forma peremptória e definitiva à manifestação concreta do surrealismo português, enveredando por raciocínios que conduzem forçosamente à abordagem de temas como as possibilidades, as contradições e a oportunidade deste movimento de vanguarda no contexto luso que assiste ao seu despontar, eclosão e desenvolvimento. Durante longo tempo, esta perspectiva analítica foi a responsável por uma menorização axiológica da obra deste poeta e pintor, na medida em que, ao concluir apriorística e acriticamente pelo anacronismo do surrealismo português no contexto internacional, rotulava a sua obra como desajustada e aporética, porque pertencendo a uma vanguarda que nunca o chegou a ser, dado ter sido ultrapassada por um tempo que se encarregou de a arrumar nas prateleiras da história e, por conseguinte, bem nas margens do cânone oficial, aceitável e recomendado.

A perspectiva que se pretende aqui desenvolver surge nos antípodas da anteriormente descrita e pretende demonstrar de que modo o preconceito crítico – aliado a uma falta de informação condenável – resulta em tomadas de posição inconsistentes, contraditórias e incorrectas, que conseguem, paradoxalmente, apesar da sua falta de legitimidade, relegar durante muito tempo Mário Cesariny para uma posição subalterna no cânone, ao fazer depender toda a leitura da sua obra do anátema equivocado lançado sobre o surrealismo português.

Assim sendo, o presente artigo será dividido em três partes estruturais distintas. Numa primeira fase, começaremos por desmontar alguns dos preconceitos de leitura construídos e divulgados pela «crítica encartada» (Cesariny, 1985: 227), que se encarregou durante várias décadas de despromover axiologicamente a vanguarda surrealista, menorizando-a, assim como aos seus efeitos e repercussões desejáveis. Em seguida, na segunda parte deste trabalho, procurar-se-á evidenciar a originalidade da obra cesarinyana, demonstrando, no mesmo impulso, de que forma esta se demarca de eventuais ortodoxias e dogmatismos de índole bretoniana, para se afirmar inequivocamente como singular, sem, no entanto, deixar de depender de uma genuína e muito pessoal interpretação daquilo que é a ética e a estética surrealistas. Finalmente, na terceira parte, destacaremos alguns dos traços essenciais da sua obra, ilustrando-os com exemplos concretos de *trouvailles* e estratégias criativas que o mesmo deu a conhecer, consagrando-o como um autêntico vanguardista dentro da vanguarda surrealista, passe a hipérbole.

PARTE I

A incompreensão e a marginalização do movimento surrealista português

O discurso crítico sobre a vanguarda surrealista encontra ainda hoje inúmeras zonas de incompreensão e confusão, algumas resistências infundadas e vários dilemas aparentemente insolúveis. Em primeiro lugar, porque falar-se de *vanguarda* a propósito do surrealismo português, nascido em finais da década de quarenta do século XX, durante o espesso negrume do torpor salazarista, sempre se revelou problemático. Com efeito, o conceito de *vanguarda* – com as suas implícitas conotações bélicas e a sua concepção de movimento adiantado no tempo e no espaço, à frente de todos os restantes, e a sua apologia

do progresso e de um futuro radioso prenunciado pelo programa de acção que se enceta – não podia ser mais adverso ao da lógica tradicionalista, passadista, saudosa e retrógrada da cultura oficial do regime ditatorial coevo. Depois de uma vanguarda que não o chegou efectivamente a ser (falamos, é claro, de *Orpheu*, só (re)descoberto a partir dos anos sessenta), de uma outra que não se consegue ver como o possa ser, pelo menos do ponto de vista artístico (pois o neo-realismo esgota-se na sua veia política, que o exaure) e de um modernismo *presencista* que se quer confundir com vanguarda (mas que, no entender avisado de Eduardo Lourenço (1961), se assume como a contra-revolução do próprio modernismo português), o lugar para uma vanguarda surrealista parece já estar, à partida, posto em causa, porque sujeito às armadilhas de pressupostos estéticos e ideológicos adversos por parte de quem detem o poder de consagração dentro do campo literário.

Para além do mais, quando o surrealismo emergente surge numa fase tardia face ao surrealismo internacional, num momento de reorganização e reorientação do mesmo, no complexo, difícil e traumático período pós-segunda guerra mundial, parece que qualquer tentativa de se assumir e de se impor como movimento iconoclasta, sacrílego e refundador está inevitavelmente votada ao fracasso.

O surrealismo enfrenta, portanto, uma árdua batalha em três frentes: por um lado, contra a ordem político-cultural dominante, minada por um bafiento ar de sacristia e um retrógado e extremista pensamento chauvinista de direita política; por outro lado, contra a lógica gregária da oposição política neo-realista, que se pretende afirmar como a extensão artística e visível da acção ideológica promovida na clandestinidade pelo Partido Comunista Português e que aspira ao controlo hegemónico de toda a produção cultural relevante no domínio da arte e da literatura; finalmente, o surrealismo opõe-se à tendência esteticizante do movimento presencista, que apregoa ainda os princípios autotélicos da *l'art pour l'art* e se opõe resolutamente a toda e a qualquer pretensão de instrumentalizar o objecto artístico com vista à prossecução de objectivos políticos[1].

---

[1] Mário Cesariny toma uma posição clara nesta contenda entre neo-realistas e presencistas, preferindo manifestamente os últimos, tal como o afirma em *As Mãos na Água A Cabeça no Mar*: «Há não tão pouco tempo como isso havia duas maneiras de aparecer fortemente recomendadas pela crítica: a maneira de aparecer neo-realista (gregários) e a maneira presencista de aparecer (individuais). Estes, apesar de tudo, os melhores, pois umas terceiras escritas aparecidas – lembro os "independentes" com Jorge de Sena nos *Cadernos de Poesia* – caíram numa matemática que ainda hoje está para melhores dias» (Cesariny, 1985: 92).

Neste difícil e problemático enclave cultural e político, o surrealismo tem alguma dificuldade em fazer ouvir a sua voz. Quando o faz, por sua vez, isso acontece porque a agressividade se exterioriza e é canalizada para um destes três adversários exteriores, o que vem agravar ainda mais a sua situação no que diz respeito à tomada de posições confortáveis no instável equilíbrio de forças que domina o *campo literário* (*cf*. Bourdieu, 1991). Considerando-se que o movimento surrealista, desde o seu início, se caracteriza por uma recusa explícita das idiossincrasias da instituição artístico-literária e das suas formas conexas de consagração e canonização, a sua situação torna-se ainda mais problemática. A recusa dos favores do público, a rebeldia face ao *establishment* cultural, a exploração de vias de afirmação heterodoxas e iconoclastas e a forte agressividade dirigida contra um tempo e contra um espaço adversos e castradores constituíram factores que, promovendo a marginalidade da manifestação artística do surrealismo português, não deixaram de ser claramente elementos fundacionais de uma linha de acção que pretendia uma revolução total dos costumes instituídos, das escalas de valores assumidas e dos códigos de conduta impostos. De facto, a utopia surrealista não conhecia limites, como se depreende da leitura poesia de Mário Cesariny, que declara:

> «Muito acima das nuvens seja o centro
> das nossas misteriosas poéticas
> o irresistível anseio de viajar» (Cesariny, 1999: 125).

O objectivo reclamado desde a origem é o de proceder à reformulação das condições de existência de toda a sociedade a partir das franjas da mesma, nem que seja de forma isolada e solitária, evitando-se desta forma coerente a sujeição a todo o sistema burguês que se pretende combater. A atitude a assumir pauta-se pela sua agressividade, concebendo-se a poesia como uma arma ao serviço de uma causa nobre, que, fundando-se numa total liberdade de meios e numa completa maleabilidade do material empregue, conseguirá *épater le bourgeois* pela radical diferença das soluções adoptadas. Assim, o poeta afirma que

> «vai ser preciso sangrar as palavras
> vai ser bom ver correr o vidro das palavras
> a palavra partir a palavra chegar
> sangue por cima por baixo nos lados atrás dos flancos»
> (Cesariny, 1981: 158).

A incompreensão pública face a esta atitude é notória e reconhecida pelos próprios intervenientes, em particular por Mário Cesariny.

O teórico e poeta, em *A Intervenção Surrealista* (1997), compraz-se em recolher e divulgar vários artigos jornalísticos que desprestigiam e satirizam o surrealismo português, sobretudo depois do seu momento apoteótico de revelação nas sessões de moldes dadaístas organizadas nos Jardins Universitários de Belas Artes. Aí, os elementos do grupo pretenderam explicar ao vulgo os princípios fundadores do seu movimento oferecendo, como definição sumária dos objectivos do movimento surrealista, para estupefacção dos presentes, um gato ao organizador do evento.

Compreende-se, portanto, por que razão o surrealismo português é, desde o seu início, mal recebido. Para além do mais, o movimento é entendido como tardio, visto conceber-se o movimento como epigonal – o que, para um grupo que pretende assumir-se como de vanguarda, não pode deixar de ser percebido como o maior insulto e como a crítica mais forte que se lhe pode dirigir. Contudo, tal como já o realçou Osvaldo Silvestre (2002), esta questão de se saber se o movimento surrealista está ajustado ao seu tempo, se caminha com um atraso assinalável ou se mantém a sua actualidade e oportunidade, não pode ser dissociada de um outro problema muito mais grave que apoquenta vários ilustres pensadores da cultura portuguesa, pelo menos desde meados do século XIX, e que se revela de forma mais notória nos textos dos elementos da Geração de 70: o de se saber como caracterizar o ritmo de desenvolvimento da cultura portuguesa, na sua totalidade, relativamente ao da cultura das principais nações ocidentais, visto que todos os indícios parecem indicar um atávico atraso estrutural, que não há forma de ultrapassar[2].

Como se sabe, esta questão de se definir a situação histórica nacional relativamente ao desenvolvimento de uma conjuntural História Universal tem vindo a ser abandonada, dado concluir-se pela sua esterilidade, visto assentar em vários preconceitos ideológicos cuja legitimidade se veio a perder, neste universo pós-moderno, nomeadamente: a crença num rumo teleológico da história e da civilização; a fé numa ordem normal das coisas, que define tudo aquilo que daí foge como desviante, anómalo e incorrecto; o próprio conceito de *história universal*, entendido como matriz de avaliação e escala de

---

[2] O que sucede é que a consideração do movimento surrealista como atrasado obrigaria a considerar os seus oponentes como tal também, quer porque copiando acriticamente um modelo de criação artística de origem soviética (como o faz o neo-realismo), quer porque procurando a subordinação a uma ordem de pensamento mais cosmopolita, que vem realçar paradoxalmente o provincianismo nacional (como o faz a *Presença*).

aferição; a supremacia dos valores ocidentais face aos demais; a concepção eurocêntrica dos valores humanos como hegemónica e inquestionável; entre outros. Refira-se que o cosmopolitismo surrealista e a sua valorização das culturas marginais dos povos outrora ditos *primitivos* ajudou, por sua vez, a derrubar alguns destes preconceitos.

No caso específico do surrealismo português, contudo, para aqueles que ainda queiram ater-se à questão a partir de uma perspectiva historicista, a verdade é que, em vez de ser concebido como anacrónico, tardio e sem sentido, o surrealismo português pode e deve ser entendido como mais um dos movimentos de origem nacional que se integra numa fase concreta de desenvolvimento do movimento internacional, que, em muitos aspectos, determina a sua forma de afirmação e as condições da sua existência. Com efeito, verifica-se que grande parte das experiências desenvolvidas pelos actores portugueses caminha perfeitamente a par daquelas que outros realizam no exterior. Assim,

> «após um momento inicial que se estende até finais de 1948/meados de 1949 (segundo os autores), o automatismo e as teses sobre o sonho e o inconsciente, o mito e as culturas primitivas serão transformados por uma grande parte deles – à excepção de Mário Cesariny que se encontra nesta via desde 1947, e de outros artistas em que ambas as vias correm paralelas, como é o caso de Azevedo – em ponto de partida para surgimento de um Surrealismo abstracto, baseado na união destes aspectos com os da própria criação artística. Com isto se aproximam, sobretudo, das experiências que Roberto Matta, Ashile Gorky, Estebán Francés, Gordon Onslow Ford, Wolfran Paalen tinham começado a desenvolver desde finais da década de trinta» (Ávila, 2001: 64).

Nessa medida,

> «não existe portanto um atraso neste nascimento do Surrealismo em 1947, perfeitamente a par do que acontecia no âmbito internacional» (Ávila, 2001: 63).

Antes pelo contrário, o surgimento do surrealismo português deve ser entendido no contexto particular de «une prolifération sans frontières» de movimentos surrealistas, um pouco por todo o mundo, no período pós-segunda guerra mundial, tal como entendem Alain e Odette Virmaux:

> «le retour de la paix favorise le surgissement, un peu partout, d'une foule de mouvements artistiques. Sous la forme, parfois, de regroupements, de convergences à vocation d'emblée internationale, comme ce sera le

> cas pour «Cobra». Cette efflorescence a un double visage: attraction et répulsion à l'égard du surréalisme. Souvent on se réclame de lui, on établit un lien, mais simultanément on tient à se démarquer, à réfuser l'inféodation, voire à s'opposer» (Virmaux, 1987: 208).

Estes dois historiadores defendem que, na segunda metade do século XX, se assiste à reconfiguração do surrealismo internacional. Com efeito, em seu entender, o surrealismo passa a explorar desde então, de forma mais vincada e notória, toda a sua componente ocultista e mágica – tão ao agrado de Antonin Artaud, com quem Breton se vem a reconciliar tardiamente – e um conjunto de movimentos independentes da tutela bretoniana começam a eclodir um pouco por todo o lado.

A marca comum a todos estes movimentos reside na sua recusa da ortodoxia disciplinar do movimento francês, cuja autoridade se fragilizou ao longo dos anos devido à sucessão de episódios lamentáveis de cisões e expulsões, tão contrários à suposta lógica libertária do seu discurso doutrinário. Esta recusa, por sua vez, manifesta-se também na ausência de lideranças fortes, que, fundando uma lógica de existência individualista, faz com que a acção dos vários elementos seja isolada e nunca se veja subordinada a uma hipotética vontade suprema da corporação. Esta característica que é bem visível no caso português, sobretudo a partir de 1952, é aquela que se verifica também em casos geograficamente tão distantes como os dos surrealismos belga, sueco, checoslovaco e espanhol.

Em todo o caso, esta distância fundamental do surrealismo luso relativamente ao surrealismo francês não impede que as criações surrealistas comunguem todas dos mesmos princípios criativos e que esses mesmos princípios singularizem as obras de (anti)arte surrealistas. Para os artistas portugueses, com efeito, o objecto estético – seja ele pintura, escultura, instalação, *performance* ou poema – pretende ser o ponto nodal da articulação de pressupostos éticos, estéticos e ideológicos [3]. Com efeito, aquilo que o surrealismo pretende é uma revolução

---

[3] Assim sendo, a sua diferença relativamente aos demais movimentos é evidente, não caindo, no específico caso português, nas posições extremadas dos contendores envolvidos nas batalhas entre neo-realistas e presencistas. A arte deixa de ser concebida como fim em si mesmo e, por outro lado, não deixa também instrumentalizar-se, pondo-se ao serviço de um qualquer programa político que a venha desconfigurar. Nessa medida, todo o objecto artístico que se dê a conhecer, deixando de ter valor por si só, não deve também encontrar unicamente a sua razão de existir em qualquer manifesto político exterior, que o legitime como objecto artístico e revolucionário.

total que, mudando todas as categorias de percepção, todas as escalas de valor instituídas e todo o *status quo*, imponha uma nova ordem de realidades em que a abolição de fronteiras entre o artístico e o não-artístico se resolva naquilo que veio a tornar-se um muito problemático e pós-moderno sentimento de estetiticização global da existência.

Mário Cesariny é, em Portugal, o mais fervoroso defensor da inexauribilidade do projecto surrealista. A sua concepção transhistórica do projecto surrealista leva-o a defender a eterna mutabilidade do programa de acção a desenvolver, a sua radical capacidade de adaptação a novos contextos e a novos desafios e a sua infinita abertura conceptual, como se o termo 'surrealismo' fosse a prova viva de que «nenhuma palavra está completa» (Cesariny, 1999: 143) e como se o verbo surrealista fosse definitivamente *a única real tradição viva*. Em seu entender, a manutenção da vitalidade do projecto é a prova da sobrevivência da utopia, em tempos pessimistas dados à agrura, ao desânimo e à autocomiseração. Estes sentimentos afectarão, por vezes, o próprio poeta, tal como quando afirma que:

> «Merecemos o nosso passo de bichos de dilúvio
> merecemos que nos ceguem todos os dias
> merecemos estar sozinhos rodeados de prédios
> merecemos ter connosco toda a vontade
> fim princípio moleza de costumes
> assassinatos histórias de basílicas
> e até porque não dominicais» (Cesariny, 1999: 77).

O desânimo resulta de uma sensação de paragem do tempo, visto que, no suposto jardim à beira-mar plantado, escondendo um bestiário de contornos bizarros, nada sucede:

> «À hora X, no Café Portugal
> à mesa Z, é sempre a mesma cena:
> uma toupeira ergue a mãozinha e acena…
> Dois picapaus querelam, muito entusiasmados:
> que a dita dura dura que não dura
> a dita dita dura – dura desdita!
> Um pássaro cantor diz que isto assim é pena
> e um senhor avestruz engole ovos estrelados» (Cesariny, 1991: 19).

A utopia manteve-se sempre viva, levando o poeta a revelar alguns momentos de crença eufórica, nomeadamente quando afirma:

> «eu vou nascer feliz numa cidade futura» (Cesariny, 1999: 24).

Como se sabe, mau grado algumas desventuras trágicas de uma batalha prolongada pela *reabilitação do real quotidiano* – tais como as perseguições movidas aos artistas que são forçados a exilar-se (como sucede a Mário Henrique Leiria), a prolongada liberdade vigiada de Cesariny, o suicídio de Manuel d'Assumpção, as mortes de António Maria Lisboa e Pedro Oom – a história do surrealismo português acaba por ganhar foros de cidadania, vendo-se os seus actores sobreviventes relativamente recompensados, do ponto de vista moral, pelo esforço desenvolvido. Esta vitória relativa é assumida pelo próprio organizador de *Textos de Combate e de Afirmação do Surrealismo Mundial* (1977), que exclama:

> «O surrealismo foi, porque, frente à plumagem do Pseudo-Proletário Oligarquíssimo, cravou irreversivelmente no coração e na mente dos poetas, dos artistas, dos verdadeiros trabalhadores da nossa época, o amor da defesa da imaginação criadora, quando o que lhe propunham era a prosa mais chilra na literatura e na vida, e a lição a observar a da inevitabilidade do processo histórico que tudo subverteria menos uma nova espécie de beatitude na filosofia e no voto» (Cesariny, 1985: 251).

Apesar deste aparente sucesso, muitas zonas de sombra do surrealismo necessitam ainda hoje de ser reveladas. Como é fácil de constatar, apesar do relativo sucesso crítico, académico e mercantil dos produtos (anti)artísticos surrealistas, a verdade é que algumas destas zonas de sombra continuam a ser criteriosamente obnubiladas, por dependerem de uma lógica adversa daquela que procede à canonização dos ditos objectos surrealistas.

De facto, os limites do cânone dizem muitas vezes respeito aos limites daquilo que deve ser considerado digno de ser interpretado (para além de como é que isso deve ser feito, é lógico[4]) e, se a batalha parece ganha no que diz respeito aos outrora controversos *ready-mades* e objectos automáticos, ainda há alguma intervenção, fundamental para a afirmação dos princípios fundadores do surrealismo, que se mantém esquecida e continua a ser menorizada. Tal facto sucede porque semelhante tipo de actuação obedece à lógica subversiva da

---

[4] No entender avisado de Frank Kermode, estes dois tipos diferentes de definição de limites de leitura correspondem às restrições canónicas e às restrições hermenêuticas. No entender do autor, a diferença entre as duas é substancial já que «con la primera de estas expresiones [restriciones canónicas] me refiero a la determinación de lo que puede o debe ser interpretado, y con la segunda [restriciones hermenéuticas] a la decisión de si es permisible un modo particular de hacerlo» (Kermode, 1979: 94).

pretendida revolução social surrealista e procura um confronto directo com a ordem dominante, assim como aos seus fundamentos de teor económico, que conseguem inclusivamente determinar os limites daquilo que merece (ou não) ser *valorizado* (passe o trocadilho). No caso específico de Mário Cesariny, muita dessa acção acaba por configurar a sua incontornável marca de originalidade. Apesar de muita da sua produção artístico-literária se conformar aos valores dominantes do cânone hegemónico, a verdade é que a mensagem subversiva de grande parte da sua obra tende a ser neutralizada. O *Corpo Visível* do poeta continua a esconder mais do que aquilo que deu a mostrar.

PARTE II

A originalidade de Mário Cesariny

Como se sabe, Mário Cesariny conseguiu nestes últimos anos granjear o reconhecimento merecido por toda a acção desenvolvida ao longo da sua vida. Esse reconhecimento foi inclusivamente consagrado do ponto de vista institucional (o que, à primeira vista, pode ser visto como um sinal de incoerência por parte de quem pretendeu sempre lutar contra o sistema[5]). Com efeito, os prémios obtidos sucederam-se, provindo de *distintas* instituições: o Grande Prémio EDP/2004; o Prémio Vida Literária atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores com o patrocínio da Caixa Geral de Depósitos, em 2005; a condecoração com a Grã-Cruz da Ordem da Liberdade, em 2005, por parte da Presidência da República. Tendo em conta os princípios basilares do discurso cesarinyano sobre o valor dos prémios artístico-literários, fica-se com a impressão de que a sua aceitação se resume a uma forma

[5] Ressalve-se que o discurso revolucionário surrealista previa a luta contra o sistema moral no qual o capitalismo burguês se fundava, sendo por isso mesmo contra a escala de valores pelos quais eram aferidos os prémios literários e artísticos. O talento premiável era, desta forma, condenado, de tal forma que o próprio Cesariny afirmava o seguinte: «Os prémios literários significam sempre o prémio do bem escrever e são sumamente ridículos pois se, como creio, o génio é incompatível com a habilidade, à Humanidade só os génios interessam, por muito que se esfreguem os talentos à porta da Humanidade. O que é, vamos lá, premiável, ou não, é o ser moral representado no homem, analfabeto que seja, amoroso de maior liberdade, maior realização, mais espaço para a morte. Note que não penso que a cabeça do poeta só depois de morta deva ser coroada, mas isso é outro assunto, ou o único assunto verdadeiro. E note que quando digo poeta não digo fazedor de poemas, digo poeta, figura bem mais vasta do que andam a dar a ler aos tipógrafos» (Cesariny, 1985: 91).

de capitulação. Contudo, abordar a questão exclusivamente por este prisma restritivo será esquecer uma outra faceta da intervenção de Mário Cesariny.

Com efeito, aquilo que o cânone entendeu por bem preservar é tudo aquilo que os agentes envolvidos na configuração dos seus limites entenderam manter. Quando se fala nestes agentes, fala-se concretamente nos críticos, nos editores, nos curadores de museus, nos comissários de algumas das suas exposições, assim como nos galeristas e coleccionadores que, neste momento, podem servir-se das suas obras com interesses meramente especulativos, mesmo contra a vontade e a intenção do autor.

No fundo, aquilo que se assiste é a uma vitória da pretensa lógica burguesa das instituições artístico-literárias (entre as quais se contam os *aparelhos ideológicos do Estado*, na definição de Louis Althusser) sobre a utopia revolucionária do autor. Contudo, Mário Cesariny nunca pretendeu abdicar desta utopia. O que é um facto é que o próprio Cesariny se apercebeu desde cedo das armadilhas com que se depara qualquer poeta e/ou artista que pretenda ter sucesso numa sociedade capitalista de mercado. Com efeito, no poema «Raio de Luz», publicado em *Nobílissima Visão*, o poeta declara enfática e ironicamente desesperado o seguinte:

> «Burgueses somos nós todos
> ou ainda menos.
> Burgueses somos nós todos
> desde pequenos.
>
> Burgueses somos nós todos
> ó literatos.
> Burgueses somos nós todos
> ratos e gatos
>
> Burgueses somos nós todos
> por nossas mãos.
> Burgueses somos nós todos
> que horror irmãos.
>
> Burgueses somos nós todos
> ou ainda menos.
> Burgueses somos nós todos
> desde pequenos» (Cesariny, 1991: 57)

O reconhecimento da inevitabilidade deste estatuto burguês não significa, no entanto, uma aceitação dos valores culturais da burguesia.

Com efeito, o desprezo pela lógica hierárquica e conservadora desta classe social é constante:

> «Contudo e já agora penso
> que os gatos são os únicos burgueses
> com quem ainda é possível pactuar
> – vêem com tal desprezo esta sociedade capitalista!
> Servem-se dela, mas do alto, desdenhando-a…
> Não, a probabilidade do dinheiro ainda não estragou inteiramente o gato
> mas de gato para cima – nem pensar nisso é bom!» (Cesariny, 1991: 67).

Apesar deste desdém assumido, o estatuto do artista surrealista não deixa de ser dual: por um lado, anti-sistema e, por outro lado, forçado a (sobre)viver dentro desse sistema. No fundo, a sua situação sofre o mesmo problema, de contornos aporéticos, que a sua obra revela, ao ser simultaneamente arte e anti-arte (isto é, contra os circuitos de consagração tradicionais, que obedecem a uma lógica mercantil, e ao mesmo tempo a eles sujeit(ad)os).

Ora, apesar da sua aparente sujeição à lógica tentacular do sistema de consagração artístico-literária, do ponto de vista dos seus princípios e da sua acção, Mário Cesariny nunca deixou de ser coerente, lutando por um conjunto de ideais cívicos que se afiguram plenamente compatíveis com a sua pessoalíssima agenda surrealista. Nessa medida se explica a sua constante recusa de ortodoxias e a sua permanente apologia da transgressividade. Esta atitude, contudo, não é plenamente compaginável com as idiossincrasias da instituição artístico-literária, que continua a tender a valorizar a obra perene[6], isto é, aquela que deixa rasto material, não se esfumando na voragem do momento, tal como sucede com a *performance* artística (sobretudo quando não registada por meios audiovisuais). Isto não significa, no entanto, que esta atitude não seja igualmente importante, nem mereça uma atenção pormenorizada. Antes pelo contrário, à luz dos pressupostos da teoria fundadora do movimento surrealista, todo o acto que registe ou promova esta atitude de revolta ou rebeldia assume plena importância e está ao mesmo nível da afirmação poética[7].

---

[6] A questão da perenidade das obras plásticas de Mário Cesariny assume uma importância fundamental, dada a precariedade, a pobreza e a fragilidade dos materiais empregues, que fazem temer pela sua correcta conservação num futuro próximo.

[7] Com efeito, estes actos situar-se-ão no mesmo plano paradigmático de todas as experiências realizadas em França ao nível da exploração dos sonhos, do hipnotismo e da associação livre de ideias, por exemplo. Todos participam do mesmo ensejo de revolução profunda das categorias da percepção e dos valores e costumes instituídos.

No caso muito concreto de Cesariny, a sua plena integração no cânone não teve em conta muita da acção que o mesmo desenvolveu por esta se situar muito para além das regras do campo artístico-literário coevo. O burguês, que o é desde pequeno, não deixa por isso de lutar pelos ideais do proletariado ideal, que, aparentemente, nunca existiu. A utopia política perseguida prende-se com a vontade de emancipação do povo e realiza-se através do exercício de civilização do homem comum. Este exercício cívico – que Cesariny em tempos promoveu como uma espécie inusitada de *comunização do génio* (Cesariny, 1977: 16) – assumiu múltiplas formas.

Em primeiro lugar, a sua acção cívica ocorreu pela defesa da liberdade sexual, em tempos de ultraconservadorismo religioso, e traduziu-se num discurso promotor da igualdade de géneros e, sobretudo, defensor da liberdade de orientação sexual. Assim, Cesariny, muito antes da contemporânea exposição do Orgulho Gay[8] e da entronização académica dos *Cultural Studies*, lutou, por sua conta e risco, com os fracos meios que detinha, contra a estigmatização imposta às minorias *gays* em Portugal, sendo inclusivamente perseguido pela P.I.D.E. por esse motivo. As marcas dessa perseguição nunca o abandonaram, ao ponto de o poeta afirmar:

> «Estive preso, cá e lá, mas, muito pior que isso, tive cinco anos de liberdade vigiada que deram cabo de mim» (Cesariny, 1974: 47).

Essa luta idealista, discreta e dolorosa, teve lugar quer através da sua vivência nocturna boémia e de *bas-fond* – em que se sentia viver plenamente os ideais de Liberdade, Amor e Poesia –, quer através da intervenção possível nas mentalidades que a sua poesia lírica proporcionava. De facto, nela são constantes as referências a fórmulas sexuais entendíveis como transgressivas pela moral cultural hegemónica do salazarismo. Ao contrário daquilo que sucedeu com a obra de Eugénio de Andrade, em que se promoveu a elisão do género nas

---

[8] Mário Cesariny (2004), numa entrevista concedida a Miguel Gonçalves Mendes, autor do último documentário cinematográfico sobre o poeta, e o seu colega surrealista Cruzeiro Seixas, em entrevista a Bernardo Pinto de Almeida, têm a mesma atitude de repulsa relativamente a esta ânsia de protagonismo que as recorrentes paradas celebrativas do Orgulho Gay constituem. No entender destes dois surrealistas, a luta pela liberdade de opção em que participaram perdeu todo o seu valor e foi deturpada com semelhante tipo de eventos, por eles considerados como exibicionistas e vazios de sentido. Segundo os mesmos, o sentimento de revolta que os animava e os levava a agir não se manifesta aí.

referências ao objecto sexual, de forma a que a exegese dos poemas fosse compatível com leituras heterossexuais (Pitta, 2003: 9-10), em Cesariny a homossexualidade é muitas vezes clara e manifesta[9]. Assim sendo, a leitura homoerótica dos seus poemas torna-se inevitável[10], não podendo ser elidida a favor de análises segundo paradigmas exclusivamente preocupados com os aspectos formais do poema, com a eventual ressemantização dos traços não semânticos da suposta linguagem *literária* empregue, ou com a descoberta das maravilhosas estratégias de exploração de todas as potencialidades do alegado polícódigo literário[11]. Efectivamente, é o próprio Cesariny que se insurge contra essa deturpação do conteúdo da sua obra lírica, quando afirma o seguinte:

> «acho que aqueles versos, mesmo os versos que podem ser considerados de amor, são sempre um protesto, são sempre uma pedrada, são sempre violentos, eu acho que mais do que poesia amorosa, embora a inclua, é uma poesia de… é de mal-estar, é de protesto, bá, bá, bá…» (Cesariny, 2004: 96).

Os versos de amor participam, portanto, do programa revolucionário surrealista e integram-se de pleno direito num plano de acção que se deixa guiar pelos princípios do Amor, da Liberdade e da Poesia.

---

[9] Isso não quer dizer que o poeta não promovesse também exercícios de auto-censura. Com efeito, os mesmos existiram e estão documentados na sua correspondência já publicada. Este fenómeno aconteceu, por exemplo, com um dos seus poemas mais celebrados, «O Navio de Espelhos», publicado em *A Cidade Queimada*:

«O poema esteve para ter outro final, mais explícito, por isso mais romântico, e que foi a primeira versão:

> E quando um deles ama
> (……..)
> fora do seu correcto
>
> Toda a nave se entranha
> do estalido da aranha
> que lhe serve de tecto.

Isto devolve demais a certas câmaras. Ficou-se.» (Carta de Mário Cesariny a Luiz Pacheco, *in* Pacheco, 1974: 183-184)

[10] No caso da obra plástica, as inúmeras séries dedicadas às representações de marinheiros comungam desta mesma vontade de representação do objecto de desejo.

[11] De facto, corre-se o sério risco de promover leituras às avessas, que procedem a uma reificação do objecto literário contrária à da lógica vanguardista do movimento. Os inventários, *cadavres-exquis* e textos automáticos são os instrumentos preferenciais dessa dessacralização do *literário* (desprestigiado, porque burguês) a favor do *poético* (que se pretende revolucionário e acessível a todos, em termos de fruição e criação).

Nessa medida, é natural que o poeta se sinta no dever de reconfigurar o sentimento amoroso, dando ênfase à sua componente carnal e pondo em causa a alegada beatice espiritualista de uma secular tradição cultural, que é doravante desmistificada:

> «O amor que é só o amor é já o inferno
> diz Dante
> mas isso era antes de ser traduzido pelos palhaços
> […]
> E que quer dizer isso de amor só amor?
> […]
> São contos miseráveis de miseráveis
> com vinte e cinco séculos de ódio ao corpo
> o único transporte navegável
> a única matéria que se aguenta
> e aguenta
> com dentro dele a linfa que varre tudo» (Cesariny, 1999: 134-135).

Assim, é natural que a expressão amorosa esteja sempre associada a uma reflexão sobre as condições da existência social e sobre a possibilidade de uma *vraie vie*. Esta vida é sentida como ausência num contexto que tudo tolhe e onde tudo está em falta:

> «Quando a manhã vier sairás comigo
> para o espaço que nos falta para o amor
> que nos falta
>
> A aurora
> está fatigada» (Cesariny, 1999: 43).

O lirismo amoroso, na obra de Cesariny, não se esgota, portanto, na vacuidade palavrosa dos efeitos de estilo, procurando antes pelo contrário uma reflexão constante sobre a realidade circundante. Este aspecto é particularmente notório nos versos que compõem o poema «You are welcome to Elsinore», publicado em *Pena Capital* (1999: 35-36). A impossibilidade do amor é o correlato objectivo de uma falsa existência, dada a ausência de liberdade e a castração que se vive por se estar «emparedado» neste hamletiano reino da Dinamarca:

> «[…] e os braços dos amantes escrevem muito alto
> muito além do azul onde oxidados morrem
> palavras maternais só sombra só soluço
> só espasmos só amor só solidão desfeita
>
> Entre nós e as palavras, os emparedados
> e entre nós e as palavras, o nosso dever falar» (Cesariny, 1999: 35-36).

O amor é concebido, então, como mais um dos supremos valores a guiar os destinos da Humanidade e está, nessa mesma medida, ao nível do sentimento de fraternidade entre os povos e de solidariedade entre os sujeitos. Este aspecto é particularmente notório no poema «Corpo Visível», também dado a conhecer em *Pena Capital*:

> «Convenhamos meu amor convenhamos
> em que estamos bem longe de ver pago todo o tributo devido à miséria deste tempo
> e que enquanto um só homem um só que seja e ainda que seja o último existir DESFIGURADO
> não haverá Figura Humana sobre a terra» (Cesariny, 1999: 71).

O amor, concebido como um dos vectores da tríade máxima surrealista, é, por conseguinte, um dos elementos que justifica a existência e, para além de legitimar o surrealismo, é também, num jogo de espelhos, legitimado por ele. A verdadeira existência neste mundo negro só é realizável através deste amor, que funciona como a luz da célebre caverna platónica. A verdade só através dele se revela e a poesia contribui de forma decisiva para essa função iluminadora:

> «os objectos vivem às escuras
> numa perpétua aurora surrealista
> com a qual não podemos contactar
> senão como amantes
> de olhos fechados
> e lâmpadas nos dedos e na boca» (Cesariny, 1999: 45).

A poesia é posta, em Cesariny, ao serviço de uma acção cívica a favor de uma mudança de mentalidades e de atitudes relativamente à questão da liberdade de orientação sexual. Esse serviço é também realizado pelo exercício da tradução. Com efeito, Mário Cesariny socorreu-se da invisibilidade da figura do tradutor para veicular os mesmos postulados ideológicos quando deu a conhecer, em Portugal, a obra de Jean-Arthur Rimbaud. A sua tão célebre quanto polémica tradução intitulada *Uma Cerveja no Inferno* dispensa apresentações e pode ser lida como mais um instrumento posto ao serviço da revolução surrealista que se pretendia implementar em solo luso. Ora, se esta tradução é por demais conhecida dos literatos, a verdade é que uma outra igualmente importante tem passado despercebida: a sua tradução de textos de Rimbaud, dados a conhecer com o título *A Virgem Doida*, realizada propositadamente para serem postos em cena num teatro-strip de Lisboa, situado no cais do Sodré, com encenação

de Amadeu Neves e interpretação da actriz e bailarina Mónica Calle, entretanto tornada famosa. Curiosamente, tanto esta representação teatral como a sua participação no filme de Carlos Calvet intitulado «Momentos na Vida do Poeta» (1964), em que também participa João Rodrigues e cujo enredo assenta em grande parte num texto seu dedicado a Jean-Arthur Rimbaud[12], são alvo do mesmo silêncio incómodo, que pretende ocultar aquilo que merece ser revelado: a necessidade e a vontade de afirmação muito para além das montras das livrarias e dos catálogos das galerias de uma obra cujo alcance não pretende ser reduzido ao da minoria bem-pensante que procede à consagração das figuras autorais artístico-literárias. De facto, semelhantes obras, quer pelo seu conteúdo, quer pelo seu público-alvo, configuram-se como objectos despreocupados relativamente à opinião da *intelligentsia* portuguesa e procuram muito mais rapidamente uma fusão e indistinção de horizontes culturais *low brow* e *high brow* (ressalve-se que tudo isto ocorre num universo pré-*pop*) do que a consagração institucional, tão ciosa dos seus pergaminhos e das suas posições estatutárias.

É de salientar que esta acção cívica realizada por Mário Cesariny surge numa linha de completa divergência com o discurso doutrinário bretoniano, que, no que diz respeito às controversas questões relativas à sexualidade, sempre se pautou por um tão paradoxal quanto contraditório conservadorismo. De facto, à apologia dos relacionamentos monogâmicos heterossexuais e à homofobia do autoritarismo bretoniano (aporeticamente erigidas à sombra tutelar de Sade) responde Cesariny com a total liberdade no que diz respeito à mais privada de todas as matérias privadas. Compreende-se, portanto, sobretudo depois de considerados os cinco anos de liberdade vigiada impostos pelos sacrossantos esbirros da P.I.D.E. e a experiência de prisão vivida em França, que Cesariny tenha merecido na década de noventa do séc. XX o reconhecimento (anti)institucional da *Opus Gay*, provavelmente uma das associações mais activas e mais frontais na defesa dos direitos das minorias homossexuais em Portugal. Ressalve-se, também, que à luz dos seus princípios éticos e segundo a sua defesa de uma lógica de continuidade epistémica entre obra e vida, este reconhecimento tenha

---

[12] Este texto procede ao retrato irónico do Diabo português e surge publicado em diferentes edições da obra de Mário Cesariny, podendo encontrar-se tanto no corpo do texto de *Titânia – História Hermética em Três Religiões e Um Só Deus Verdadeiro Com Vistas a Mais Luz Como Goethe Queria* (1994: 35-39), como num inusitado «Prefácio não publicado à edição não efectuada da primeira versão portuguesa de «Une Saison en Enfer», de Jean-Arthur Rimbaud», publicado em *As Mãos na Água A Cabeça no Mar* (1985: 25-36) e em *A Intervenção Surrealista* (1997: 208-221).

o mesmo valor para Cesariny do que os demais prémios atribuídos pelos mais institucionais representantes da ordem vigente.

A originalidade de Mário Cesariny advém, portanto, de uma recusa da ortodoxia disciplinar de Breton, de uma muito pessoal interpretação daquilo que deve ser a agenda surrealista e de um muito particular percurso criativo e biográfico, que demonstram que as incursões pelos territórios do sonho e da imaginação permitiram ao poeta realizar descobertas em zonas muito para além daquelas em que os correligionários de Breton se tinham enfeudado. Através do seu apego a uma suposta vanguarda surrealista, focada num futuro ainda desconhecido, mas que não cessa de revisitar todo o passado recalcado, Mário Cesariny levará o questionamento identitário a limites radicais e impensáveis. As respostas encontradas para esse questionamento surgirão na sua obra pela invenção de novos métodos de inquirição, que o consagrarão internacionalmente.

PARTE III

A poesia e a pintura cesarinyanas

André Breton, num célebre texto inserido na obra *Le Surréalisme et la Peinture* (1965: 4), definiu como o mais importante objectivo das obras surrealistas a descoberta do *modelo interior* do artista. A confusa combinação de postulados marxistas, psicanalíticos, esotéricos e ocultistas, realizada por Breton permitiu compreender que a sua concepção de sujeito se caracterizava pelo facto de ser holística, essencialista e passível de revelação total, desde que usados os mais correctos instrumentos. Com efeito, o sujeito bretoniano assemelhava-se ao de uma certa tradição esotérica de raiz judaico-cristã, na medida em que se apresentava como uma realidade fechada, estável e imutável, à maneira da *alma* religiosa, apresentada como conexo espiritual da carnalidade humana.

Mário Cesariny, pelo contrário, apesar de seguir a mesma linha esotérica que o último Breton tornou mais visível, defendia uma concepção de sujeito completamente distinta. Com efeito, poemas como «Autografia» (Cesariny, 1999: 37) ou «A Antonin Artaud» (Cesariny, 1999: 51-52) são reveladores da incompletude de todo o gesto totalizador, na medida em que a identidade humana se apresenta sempre como fugidia, precária, fragmentária, eternamente mutável, dando-se a conhecer como um *evento*:

«Sou um homem
um poeta
uma máquina de passar vidro colorido
um copo uma pedra
uma pedra configurada
um avião que sobe levando-te nos seus braços
que atravessam agora o último glaciar da terra» (Cesariny, 1999: 37).

A estratégia de representação da identidade humana pela via poética recai, portanto, sobre a apresentação de uma série infinita de metáforas que, longe de representarem uma alegoria fechada, completa e circular, vêm demonstrar a frustração do gesto, dado que pintam um traço irregular cujo fim está definitivamente fora do alcance. A sucessão de metáforas traduzem a incompletude e imprecisão da mensagem, sempre inacabada e inacabável, quer pela sua intrínseca complexidade e infinita mutação, quer pela insuficiência da matéria verbal em lidar com semelhante desígnio representativo. Esta insuficiência, sentida como impotência, resulta na incapacidade de nomear todo o sujeito:

«Porque tu não tens nome existes» (Cesariny, 1999: 44).

A linguagem revela-se incapaz de lidar com a singularidade e a irrepetibilidade de todo o acontecimento. A tentativa de nomear o sujeito transforma-se, assim, no gesto frustrado de quem pretende alcançar uma verdade que se afigura eternamente fugidia. O nome apresenta-se como um «feixe de estruturas/tão inqualificáveis quanto inadequadas» (Cesariny, 1999: 51) quando pretende representar a vida, isto é, o «acto em mim sozinho como a vida puro» (id., *ibid.*).

À nobreza altiva do gesto de representação da identidade humana que Breton define, responde Cesariny com a eterna incompletude do retrato. À certeza positivista do teórico francês corresponde um princípio de incerteza, que se traduz poeticamente no ambíguo uso dubitativo do verbo «dever»:

«Devo ter corredores por onde ninguém passe devo ter um mar próprio e olhos cintilantes
devo saber de cor o ce[p]tro e a espada
devo estar sempre pronto para ser rei e lutar
devo ter descobertas privativas implicando viagens ao grande imprevisto
de um pássaro as ossadas de uma ilha a floresta do teu peito o animal que inanimado canta»
(Cesariny, 1981: 147).

Esta incerteza não é, no entanto, motivo para angústias nem desesperos. O fazer poético cesarinyano, apesar do seu caderno de

encargos utópico, é despretensioso relativamente ao seu estatuto, não pretendendo, de forma alguma, a suposta glória aristocrática que advém da inserção num universo cultural *high brow*. O projecto de esteticização global da existência encetado almeja derrubar as fronteiras entre níveis culturais e isso reflecte-se, inclusivamente, no próprio discurso poético, que se assume como autoparódico[13]:

> «eu em 1951 apanhando (discretamente) uma beata (valiosa)
> num café da baixa por ser incapaz coitados deles
> de escrever os meus versos sem realizar de facto
> neles, e à volta sua, a minha própria unidade
> – fumar, quere-se dizer
>
> esta, que não é brilhante, é que ninguém esperava
> ver num livro de versos. Pois é verdade. Denota
> a minha essencial falta de higiene (não de tabaco)
> e uma ausência de escrúpulo (não de dinheiro)
> notável
> […]
> (que se saiba) é esta a primeira vez
> que um poeta escreve tão baixo (ao nível das priscas dos outros)
> […]
> sirva tudo de lição aos presentes e futuros
> nas taménidas (várias) da poesia local.
> Antes andar por aí relativamente farto
> antes para tabaco que para cesariny
> (mário) de vasconcelos» (Cesariny, 1981: 106-107).

Depreende-se, assim, que na clássica dicotomia arte/vida, o pólo mais valorizado é o segundo. A especular imagem identitária reflectida pelo espelho poético – impotente e insatisfatório, como se viu, dado haver sempre algo inominável *entre nós e as palavras* – será sempre menos importante do que a *vraie vie*, que ainda está para vir. A revolução na ordem do pensamento que se pretende implementar através do programa surrealista prevê, portanto, uma transformação radical da linguagem:

> «haverá uma idade em que serão esquecidos por completo
> os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas
>
> Haverá
> Um acordar» (Cesariny, 1999: 52).

---

[13] Para um estudo consistente e documentado dos mecanismos paródicos utilizados pelos poetas surrealistas portugueses, *cf.* Martins (1995).

Quando se acordar dessa letargia existencial pré-revolucionária, pode ser que o sujeito cesarinyano deixe de se apresentar como detentor de um rosto precário, irrepresentável, passível unicamente de aproximações falhadas e imprecisas, em construções discursivas que primam pela incompletude, pelo relativismo, pela indefinição e pela maleabilidade dos contornos.

Do ponto de vista plástico, estas tentativas goradas de representação dos sujeitos resultam na recusa da figuração pura e na defesa de uma postura ambivalente relativamente ao desenho dos contornos humanos. Com efeito, seguindo a linha criativa surrealista que faz a apologia do desenho automático, como herdeiro predilecto da associação livre de ideias, Mário Cesariny cria as suas originais sismofiguras, que resultam da manutenção da mão firme sobre um papel, pousado numa superfície dura, enquanto circula nos eléctricos de Lisboa. O resultado é ambíguo, facto que se revela no próprio nome: a recusa da figuração não é absoluta (afinal, trata-se de uma sismo*figura*), apesar da preferência manifesta pelo estado de semiconsciência que dá origem ao produto final.

Esta recusa da figuração e o trilhar de percursos em que a via do abstracto é deliberadamente assumida também se verifica no caso de uma outra invenção internacionalmente consagrada da autoria de Cesariny: falamos, é claro, dos seus *aquamotos*, isto é, das suas pinturas resultantes da escorrência de tintas sobre telas ou folhas, das quais resultam formas caprichosas muito devedoras do acaso. Estes aquamotos, por seu lado, acabam por sofrer da mesma ambiguidade constitutiva já registada nos casos das sismofiguras, sobretudo quando são dirigidos pelo sopro do artista, que define os trilhos prováveis que a tinta-da-china deve percorrer. Quando isto sucede, Mário Cesariny cria as suas *soprofiguras*.

No tocante à definição dos contornos do modelo interior humano, estas semifiguras – ambíguas e ambivalentes na sua posição instável entre a figuração e a abstracção –, que são as sismofiguras e as soprofiguras, são reveladoras da posição do poeta relativamente à sua capacidade auto-representacional, que culmina sempre com a relativa decepção por nunca conseguir encontrar uma resposta definitiva, apesar de saber que tem de a procurar sempre. A natureza mutável da identidade humana é reconhecida por Mário Cesariny, herdeiro de um certo niilismo nietzscheano [14]. De facto, na sua obra, esta identi-

---

[14] Esta filiação nota-se inclusivamente na sua obra plástica ao criar o quadro intitulado *Les Amitiés de Zaratrustra* (s/d).

dade nunca é concebida como *ipseidade*, obrigando o poeta, antes pelo contrário e retomando o título de uma obra de Paul Ricœur bebido na poesia rimbaldiana, a conceber-se a *si mesmo como um outro*, num gesto que vem, *malgré lui*, admitir alguma influência pessoana sobre a obra deste nosso artista surrealista. Esta oposição radical face ao pensamento fundacionalista de Breton é reveladora, também, da apologia da orientação que Antonin Artaud pretendia dar ao movimento surrealista, antes da sua própria expulsão e da sua fortíssima condenação sumária da lógica gregária e autoritária do grupo seguidor de Breton [15].

Conclusão

A obra de Mário Cesariny é o espelho de uma situação cultural portuguesa relativamente ucrónica. Com efeito, após uma longa paragem do tempo, em que a ideia de progresso e desenvolvimento estiveram definitivamente arredados, sucede-se um período eufórico, após Abril de 1974, em que se fica com a impressão de que o tempo iria recomeçar. Enquanto isto sucede, no mundo exterior do qual Portugal esteve alheado e pouco orgulhosamente só, assiste-se globalmente à ruína de todas as metanarrativas emancipadoras. Por outras palavras, no momento muito moderno em que os portugueses crêem poder envolver-se nas mais ambiciosas ou tresloucadas utopias libertadoras, o mundo civilizado vive os efeitos angustiosos de uma consciência pós-moderna, simultaneamente ciente de todos os horrores históricos do bárbaro século XX e céptica relativamente à capacidade libertadora e emancipadora da voragem cultural da arte vanguardista. Ora, Mário Cesariny, um dos mais cosmopolitas artistas portugueses a produzir obra em Portugal, vive nesta encruzilhada de tempos, tendências e anseios, sem no entanto abdicar da matriz surrealista da utopia que o move.

Esta utopia deslocada acaba por ser mal recebida, apesar das declarações de intenção do poeta. Com efeito, Cesariny declara em 1966 o seguinte:

> «Continuam trocados os que pensam, e alguns ter-se-ão mesmo apregoado: a) que o surrealismo é uma doutrina, ou a expressão de um

---

[15] Percebe-se, assim, por que razão esta questão é abordada num poema intitulado «A Antonin Artaud» publicado em *Pena Capital* (1999: 50-52). Ressalve-se que os textos de Artaud, em que este se demarca do movimento surrealista, foram dados a conhecer em Portugal pelas traduções do próprio Mário Cesariny, em *Textos de Afirmação e de Combate do Surrealismo Mundial* (1977: 107-112).

> tempo, ultrapassada. O mesmo tempo já se encarregou de remeter ao seu justo lugar várias obras e homens que traziam esta mania da ultrapassagem no bico; b) que, dentro dele, o nosso, ou o meu propósito de adesão se confinaria à letra do movimento e não aos seus momentos de translação exemplares. Nunca nos propusemos repetir num tempo e num espaço «nossos» a teoria do surrealismo nascente, a não ser na medida em que nascíamos nele. Aqui, decerto, a nossa total falta de apetite para leccionar o que em qualquer livrinho, e não assim tão caro, podia ser *comprado* com relação ao que fazia história, que ainda era aquilo em que estávamos menos» (Cesariny, 1985: 112).

No momento em que o surrealismo pode ser recebido no contexto nacional, por ironia trágica da história, o mesmo já se encontra oficialmente sepultado no panteão pouco honroso das glórias mortas, a nível internacional[16]. A nível interno, um longo trabalho deveria também ser feito com vista a «ultrapassar a interpretação canónica da história do surrealismo plástico português» (Pinharanda, 2004: 18). De facto, a esse respeito, foi determinante a acção canónica do director da *Colóquio-Artes*, o fiel inimigo de Cesariny que José-Augusto França sempre foi, pelo menos desde a cisão de 1948. O discurso necrológico sobre o surrealismo luso tem nesse elemento o seu principal mentor e acarreta definitivamente uma menorização axiológica da obra plástica do autor de *Pena Capital*.

No que diz respeito à sua situação canónica no domínio literário, a situação afigurou-se radicalmente distinta. Com efeito, a sua situação aí

> «contrasta com a definida no campo da historiografia, da crítica e do público de artes plásticas: o facto de ter desregrado a ortodoxia formal do Surrealismo e atacado com virulência os seus pares e o facto de ter transposto para a sua vida e exposto na sua vida um radicalismo que integra o das suas intervenções artísticas (verbais ou plásticas) propiciou rejeições imediatas e continuadas e um interminável número de intensas e pessoalizadas polémicas que se reflectiram na sua imagem como pintor» (Pinharanda, 2004: 16).

O projecto surrealista de Mário Cesariny não reconhece, contudo, as fronteiras epistemológicas ortodoxas entre poesia e pintura.

---

[16] André Breton falece em 1966 e Jean Schuster declara o movimento extinto em 1969. Assim sendo, acabada a censura, no preciso momento em que tudo aquilo que ficava entrelinhas poderia ser explicado – nomeadamente, tudo aquilo que estava relacionado com a utopia social revolucionária do movimento – o discurso perde legitimidade pela sua aparente falta de actualidade.

De facto, não sendo sequer necessário referir o caso extremo das suas picto-poesias, aquilo que se verifica é uma continuidade epistémica entre os dois modos de expressão, que põe em causa a sua separação. Assim, é forçoso reconhecer que:

> «Se na obra de Mário Cesariny a crítica tentou (e quase que conseguiu) fixar fronteiras entre a sua produção literária (geralmente louvada e reconhecida como fundamental no devenir da poesia portuguesa do século XX) e a sua obra plástica (condenada também por muitos à subordinação ou a uma certa marginalidade), parece chegada a altura de transpassar essas fronteiras, reconhecendo naquela um projecto (realizado na medida do humano) de totalidade, de que a superação das barreiras entre expressão plástica e expressão verbal mais não seriam do que uma parte apagada e mínima: exactamente a parte que corresponde, como já apontámos, ao *dizer* no todo onde se integram também o ver e o ser, a arte e a vida, a experiência e o conhecimento, a diurnidade e a nocturnidade, o sonho (ou o desejo) e a realidade, os contrários, enfim, definitivamente conciliados e unidos naquele ponto do espírito para o que sempre se orientou a vontade e a luta agónica as rimbaldianas toupeiras que trabalham na destruição da velha cidadela» (Cuadrado, 2004: 226).

O *surrealismo abrangente* cesarinyano, longe de subscrever a tese do esgotamento do projecto internacional, afirma a vitalidade que decorre da crença na abertura conceptual do termo 'surrealismo' e nas múltiplas possibilidades criativas que essa abertura implica. Seguindo a lógica revolucionária, o surrealismo pode e deve ser ultrapassado por si mesmo. Mário Cesariny recusa, por conseguinte, todo o enfeudamento em práticas e técnicas que venham a revelar-se academizantes e epigonais e envereda incessantemente pela procura de novas vias de inquirição identitária e pela descoberta de novas formas de prescrução da *psique* humana. Nenhum outro caminho se lhe afigura possível com vista à *reabilitação do real quotidiano*. Esta recusa constitui, em simultâneo, uma forma de sublevação contra a ortodoxia bretoniana e contra a tentação de fossilizar o movimento.

O surrealismo de Mário Cesariny apresenta-se, desta forma, singular e original. Essa marca revela-se, por um lado, no substrato teórico que o enforma, bem distante do dogmatismo e do autoritarismo dos postulados essencialistas da doutrina bretoniana. A sua concepção de sujeito e os princípios basilares da sua moral sexual são paradigmas dessa distância. Por outro lado, a originalidade deste poeta e pintor revela-se na sua inventividade técnica e no recurso a práticas criativas singulares, que, por sua vez, decorrem do substrato teórico referido

anteriormente. Os aquamotos, as soprofiguras e as sismofiguras são o reflexo especular de discursos verbais alegóricos, imprecisos, vagos e fragmentários, com vista à tentativa de representação de imagens identitárias dúcteis e fugidias.

Mário Cesariny prova que, quando aplicada ao termo 'surrealismo', a máxima de que «nenhuma palavra está completa» (Cesariny, 1999: 143), se pode concluir pela eterna mutabilidade de um projecto transhistórico em que «nada está escrito afinal» (Cesariny, 1999: 144).

Bibliografia

Bibliografia activa

CESARINY, Mário (1974), *Jornal do Ga(ia)to – Contribuição ao Saneamento do Livro Pacheco vs Cesariny Edição Pirata da Editorial Estampa Colecção Direcções Velhíssimas*, s/l, s/ed.

—— (org.) (1977), *Textos de Afirmação e de Combate do Surrealismo Mundial* (tradução de Mário Cesariny). Lisboa: Perspectivas & Realidades.

—— (1981), *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (1985), *As Mãos na Água A Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (1991), *Nobílissima Visão (1945-1946)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (1994), *Titânia – História Hermética em Três Religiões e Um Só Deus Verdadeiro Com Vistas a Mais Luz Como Goethe Queria*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (1997), *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim [ed. orig. de 1966].

—— (1999), *Pena Capital*, 2.ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2004), *Verso de Autografia / Mário Cesariny* [entrevista de Miguel Gonçalves Mendes, com fotos de Susana Paiva]. Lisboa: Assírio & Alvim [edição sem numeração de páginas].

Bibliografia passiva

ÁVILA, Maria de Jesus (2001), «Surrealismo nas artes plásticas em Portugal, 1934--1952», *in* ÁVILA, Maria de Jesus e CUADRADO, Perfecto E., *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. Lisboa/Badajoz: Museu do Chiado/Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo.

BRETON, André (1965), *Le Surréalisme et la Peinture (nouvelle edition, 1928-1965)*. Paris: Gallimard.

CUADRADO, Perfecto E. (2004), «Palavra/Imagem: Confluências», *in* PINHARANDA, João L. e CUADRADO, Perfecto E., *Mário Cesariny [Catálogo da Exposição/Prémio EDP]*. Lisboa: Assírio & Alvim/EDP.

KERMODE, Frank (1979), «El control institucional de la interpretación», *in* SULLÀ, Enric (org.) (1998), *El Canon Literario*. Madrid: Bibliotheca Filologica, Serie Lecturas, Arco/Libros.

LOURENÇO, Eduardo (1961), «"Presença" ou a Contra-Revolução no Modernismo Português?», *in Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'Água.

MARTINS, J. Cândido (1995), *Teoria da Paródia Surrealista* (prefácio de Vítor Aguiar e Silva). Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.

PACHECO, Luiz (1974), *Pacheco vs Cesariny – Folhetim de Feição Epistolográfica*. Lisboa: Editorial Estampa.

PITTA, Eduardo (2003), *Fractura – A Condição Homossexual na Literatura Portuguesa Contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus.

SILVESTRE, Osvaldo (2002), «Pai tardio – ou de como Cesariny *inventou* Pascoaes», *in Teixeira de Pascoaes – Obra Plástica* (catálogo da exposição). Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo, Fundação Cupertino de Miranda.

VIRMAUX, Alain et Odette (1987), *La Constellation Surréaliste*. Lyon: La Manufacture.

Breves apontamentos para uma obra singular: *Uma Grande Razão* de Mário Cesariny

FERNANDO AZEVEDO
(Universidade do Minho)

Publicada postumamente, a antologia *UMA GRANDE RAZÃO. os poemas maiores* (Cesariny, 2007) afigura-se como uma obra, a vários títulos, singular. Singular porque, desde logo, resulta de uma organização de textos feita, não pelo próprio autor, mas pelos seus editores, que explicitamente a consideram como um «núcleo central forte» no conjunto da obra e, nesse sentido, objecto de ostensiva estratégia de visibilização. Singular igualmente porque anuncia um cânone da obra do poeta: estes são os poemas maiores, aqueles que devem ser objecto de conhecimento e de rememoração pelas gerações vindouras.

A obra afirma a necessidade de uma visão inédita e singular do real empírico e histórico-factual, uma visão que, fertilizada pela imaginação e dinamizada pelo humor, concretize uma nova arte poética, afastada de códigos e de convenções literárias ancilosadas.

A composição, que inaugura a antologia, inicialmente publicada na obra *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano* (Cesariny, s/d), socorre-se de um discurso de 3.ª pessoa, meio pelo qual o poeta afirma a ausência ou defectividade de algo:

> «falta por aqui uma grande razão
> uma razão que não seja só uma palavra
> ou um coração
> ou um meneio de cabeças após o regozijo
> ou um risco na mão
> ou um braço para a história
> da imaginação
> (…)

falta uma grande realmente razão
apenas entrevista durante as negociações
oclusa na operação do fuzilamento cantante
rodoviária na chama dos esforços hercúleos
morta no corpo a corpo do ismo contra ismo
falta uma flor
mas antes de arrancada
(…)»

(Cesariny, 2007: 25-26)

Esta ausência é dada a ler pela reiteração, em posição inicial de verso, da forma verbal «falta» cujo tempo e modo verbais exprimem uma acção coincidente com o momento presente da enunciação e, por conseguinte, real e efectiva. Realce-se que a presença do advérbio de lugar confere à afirmação dessa ausência um carácter marcadamente circunstancial e de proximidade relativamente ao sujeito enunciador. Todavia, esse advérbio, modificado pela preposição «por», tem as suas fronteiras alargadas de uma forma não totalmente definida ou determinada.

Após esta afirmação inicial, o poeta procura, por meio de um processo de reiteração semântica, restringir e precisar, com maior detalhe, o espectro semântico dessa ausência. Nessa óptica, o esforço por singularizar o seu objecto de reflexão é acompanhado por uma enumeração de enunciados que, se se afiguram retardadores do desenvolvimento da acção, conferem ao texto um conjunto de imagens susceptíveis de o enriquecerem perlocutivamente. Recorrendo ao presente do conjuntivo do verbo ser e associando-lhe uma partícula de negação de um quantificador, o poeta enumera alguns termos que poderiam singularizar essa entidade ausente: algo que transcenda «uma palavra», «um coração», «um meneio de cabeças após o regozijo», «um risco na mão» ou «um braço para a história / da imaginação». Parece-nos que, nas suas dimensões intelectual e afectiva, estes vocábulos procuram, na sua globalidade, exprimir valores que se relacionam como uma vivência plena e efectiva da vida e das relações humanas, vivência essa na qual dimensões como o amor, a amizade, mas também a imaginação, jamais estejam ausentes ou defectivamente presentes.

A ausência, reiteradamente enunciada, traduz-se na imagem de «uma flor / mas antes de ser arrancada». Esta imagem, tão rica nos seus valores conotativos, resume, pois, o sentimento de ausência ou de perda, desde sempre enunciado. É, com efeito, através da flor viva, isto é, da flor que não sofreu uma violência brutal, da flor que não foi desenraizada, que essa ausência pode, com eficácia, ser superada.

Mas esta nova arte poética tem lugar, em larga medida, recuperando e desmistificando os autores de uma certa tradição. A composição «Hoje, dia de todos os demónios» (Cesariny, 2007: 34) é, a este respeito, significativa. Nela há um claro propósito de homenagem paródica ao autor, aspecto que é, desde logo, visível no modo como que se inicia o texto: ao explícito marcador temporal, Cesariny associa uma expressão que parodia a conhecida referência do culto católico. O dia de Todos-os-Santos é, assim, substituído pelo paródico «dia de todos os demónios».

Neste circunstancialismo temporal, o poeta afirma, por meio da forma verbal em 1.ª pessoa, a vontade de visitar o túmulo onde «repousa» Sá-Carneiro. Se a referência à forma verbal repousar constitui uma apropriação do lugar-comum, ela é também um meio de realçar parodicamente a nítida diferença entre o seu estado actual *post-mortem* e o tumulto que, no entender do poeta, terá constituído a sua vida. E a razão desta visita ao cemitério onde repousa Sá-Carneiro é simples: trata-se de impedir o esquecimento que, por vezes, ocorre relativamente àqueles que já partiram. Aqui, reapropriando-se novamente do lugar-comum, o poeta abdica do seu estatuto de ser singular e como que se anula no grupo indefinido e informe representado pela expressão «a gente».

No verso seguinte assistimos a um encavalgamento entre o substantivo «o coval» e o seu determinante «dos outros» e simultaneamente a uma cesura estabelecida entre o substantivo e o seu determinante, aspecto que origina que o vocábulo «coval» se possa referir parodicamente também à expressão antecedente: «o trabalho dos outros».

Por outro lado, a reiteração, três vezes, da expressão «dos outros», na posição final, medial e inicial do verso, para além de se revelar insólita, permite enfatizar e amplificar afectivamente esta informação: se a sua primeira ocorrência, recuperando o lugar-comum, passa praticamente despercebida ao leitor, a sua reiteração constitui uma forma de o poeta assinalar que esse esquecimento só tem lugar com respeito a pessoas consideradas terceiras, isto é, com respeito àqueles que não fazem parte do âmbito da interacção verbal estabelecida entre um eu e um tu.

Finalmente, a referência a Mário de Sá-Carneiro por meio do pronome demonstrativo e a sua inclusão num grupo de seres indefinidos constitui uma forma de parodicamente o homenagear nas suas dimensões de unicidade e marginalidade, aspectos para os quais concorrem também as marcas múltiplas de coloquialismo que diversos vocábulos evidenciam.

Deste modo, a concretização paródica de que é alvo a sua opção pelo suicídio, a sua desresponsabilização relativamente ao próprio acto da «passagem», a instauração de uma certa *vox populi*, que comenta e explica a situação, fazem com que esta homenagem a Mário de Sá-Carneiro se afigure fortemente desmistificadora da sua figura.

Aspirando ao Amor, ao Sonho e a uma experiência genuína de Liberdade – realidades ontologicamente não delimitáveis por uma definição que lhes consiga exaurir todas as potencialidades significativas –, a obra cesarinyana continuamente experimenta e, neste sentido, reescreve e refocaliza temas e estilemas perviventes no âmbito da memória do sistema semiótico literário.

Outro dos objectos da sua homenagem paródica é também o culto fernandino e, particularmente, o *martirológio*, que lhe parece estar associado, como assinalámos noutro lugar (Azevedo, 2002: 125).

Reapropriando-se dos principais temas e preceitos formais da escrita de Álvaro de Campos e incidindo indistintamente sobre as suas fases decadentista e futurista, Cesariny (2007: 49-55) convoca, intersecta e redispõe numerosas passagens e citações da sua obra, num processo que, sendo confessadamente uma forma de «louvor» e de «simplificação», passa, pelo recurso a técnicas diversas de transformação textual.

Assim, por exemplo, a doutrina sensacionista de sentir tudo de todas as maneiras é radicalmente concretizada numa ampla enumeração de «seres», no exercício das suas actividades quotidianas mais prosaicas.

O texto inicia-se por uma série de pormenores realistas que procuram situar circunstancialmente a acção, em termos de tempo e de lugar. Se a referência temporal é inicialmente definida em termos genéricos, verifica-se que há da parte do poeta um esforço por precisar, com maior detalhe, tais instrumentos de verosimilhança. Assim, num determinado espaço, a uma hora precisa e num ano perfeitamente identificado, há um acontecimento que, pelo seu carácter de singularidade, decorrente da sua dimensão hiperbólica[1], chama ostensivamente a atenção do poeta. Se este manifesta inicialmente uma certa hesitação em acompanhar essa massa informe «a sair para o meio da

[1] Esta é dada a ler não só pela reiteração do sintagma «que um milhão de pessoas está a sair para a rua», como também pela utilização da conjugação perifrástica. Se a reiteração do sintagma possibilita intensificar a ideia, a construção perifrástica com o verbo estar no presente do indicativo permite ao poeta comunicar-nos a existência de uma acção durativa que, iniciada no tempo, ainda não se concluiu.

rua» [2], a presença do verbo sair na 1.ª pessoa do plural indica-nos que também ele se tornará participante da história. Nesta óptica, as suas palavras desempenharão o papel de porta-voz do grupo.

Em seguida, o poeta enumera os indivíduos que se agregam nessa 1.ª pessoa do plural do verbo sair. Adoptando uma perspectiva que parte do genérico, do informe e do indistinto para o particular, o poeta procura dar um cunho de autenticidade a estes indivíduos. Assim, à referência «seres usuais», isto é, comuns, o poeta associa o vocábulo «gente-gente». Obtido por um processo de justaposição de dois termos idênticos, este vocábulo contém em si um significado não só denotativo e intelectual, como também afectivo, significado esse que, reorganizando esse núcleo semântico, o reforça. Deste modo, «gente-gente» refere-se não apenas a um grupo mais ou menos numeroso e indistinto de indivíduos, a uma certa massa informe e despersonalizada, mas a pessoas que vivem e sentem os tormentos e as canseiras do dia-a-dia. Este vocábulo é concretizado respectivamente numa focalização da atenção do poeta num conjunto de elementos referentes à expressão facial dos transeuntes, numa particularização dos seus estados de espírito («gente feliz, gente infeliz») e, finalmente, numa singularização das profissões de cada um.

Porém, este esforço de concretização jamais se revela completo. De facto, a redução do vocábulo «gente-gente» a uma enumeração de «olhos, narinas e bocas» faz com que a diferença se homogeneíze. Se a enumeração, separada apenas por vírgulas, contribui para acentuar a imagem de um ritmo rápido e frenético, estes «seres» revelam-se pertencentes ainda a uma certa massa informe, singularizada somente pelos seus sentidos: a visão, o olfacto e o paladar. Por outras palavras, o ver, o respirar e o alimentar-se, sendo que, dada a sucessão rápida que a ordenação sintáctica destes termos indicia, este verso nos remete para a noção de uma mera luta pela sobrevivência.

Note-se que ao vocábulo «gente-gente» sucede, no verso seguinte, uma desagregação do termo e sua respectiva concretização: «gente feliz, gente infeliz». Porém, também aqui, essa concretização se revela ilusória: se a presença do artigo indefinido anteposto ao substantivo permite identificar e assinalar a quantidade de seres referenciados pela expressão «um banqueiro», a sua ausência na enumeração dos

---

[2] Esta «saída para o meio da rua» funciona, como teremos oportunidade de evidenciar, em termos de antífrase, uma vez que se a rua é um espaço exterior e não fechado, os indivíduos que a povoam se caracterizam pela incessante reiteração de uma rotina de hábitos.

substantivos seguintes faz com que «alfaiates, telefonistas, varinas, caixeiros desempregados» continuem a pertencer a uma massa e nada mais sejam que meros representantes de uma outra classe, com perspectivas e anseios provavelmente diferentes.

Definidos, por conseguinte, pela sua relação de proximidade física («uns com os outros»), ainda que não de proximidade profissional ou de identidade de desejos e aspirações («uns dentro dos outros»), o poeta procura concretizar as actividades destes «seres». O seu olhar centra-se, assim, nas suas maneiras de ser e de agir: se a escolha, por exemplo, do vocábulo «tossicando» remete, objectivamente, para a acção de tossir fracamente, mas com frequência, ela pode, quando objecto de análise em contextos diversificados, indiciar também um certo comportamento de incómodo ou de fingimento.

Para além desta acção, as personagens acima referenciadas realizam também outras. Ora, aquilo que as várias formas verbais no gerúndio sublinham é a existência de um movimento continuado e repetido, o qual é acentuado pela predominância de fonemas de timbre fechado ([i] e [w]), processos pelos quais o poeta busca tornar visível aos olhos do leitor a clausura e o tédio desta massa informe.

Neste sentido, se *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos* é um texto que mantém, desde logo pelo seu título, uma relação de explícita intertextualidade com a escrita do heterónimo, verifica-se também que, pelas numerosas concretizações que opera dessa escrita[3], ele não se limita a «louvá-la» e a «simplificá-la». De facto, recontextualizando-a, Cesariny distancia-se de Álvaro de Campos sugerindo, na concretização espácio-temporal (Lisboa, no ano de 1946 e à saída da segunda guerra mundial), que os tempos actuais são outros, bem diferentes dos das duas «Lisbon revisited», datadas respectivamente de 1923 e de 1926, e que a náusea, também referida por Pessoa e um termo, entretanto, largamente prestigiado em determinadas formas de «aparecer» fortemente recomendadas pela crítica, necessitaria de uma correcção e de um reajustamento.

Neste sentido, configurando uma composição extremamente complexa, o texto cesarinyano não é, como, de modo pertinente, assinalou Maria de Fátima Marinho (1987: 331), depois de ter procedido

---

[3] Estas passam, em larga medida, por uma recusa da abstracção, da metafísica, da grandiloquência e do furor emotivo que perpassam os textos pessoanos e constituem uma forma de acentuar o pesadelo de determinadas vivências pessoais e colectivas.

a um seu cotejamento com os textos pessoanos[4], assimilável a uma mera simplificação da obra do heterónimo:

«(…) se Cesariny compendia em menos de uma dúzia de páginas as trezentas e tal de Campos ele introduz no universo do engenheiro mais do que máquinas de redução e de clarificação. O seu poema não é um *digest* de Campos, como a literatura, certo tipo de literatura (ironizada por ambos), não deve ser um *digest* do real, até porque é, como dizia o outro, o "real absoluto".»

De facto, a projecção da sua poesia para espaços semânticos de que, à partida, estava desligada contribui para lhe injectar sentidos novos oferecidos por um contexto histórico e literário diferentes. Assim, por exemplo, o tom displicente e zombeteiro que percorre o poema[5], conjugado com a progressiva emergência de uma visão maravilhosa e onírica dos factos e com uma crítica mordaz à real incapacidade de determinados actores em transformarem o mundo, faz com que este texto abale profundamente a visão excessivamente simplificadora do neo-realismo[6] e, nessa óptica, constitua, como realçou Fernando J. B. Martinho (1988: 14 e 1996: 44), uma espécie de despe-

---

[4] Cf. Maria de Fátima Marinho (1982: 30-33) e (1987: 327-332).

[5] Veja-se, em particular, a primeira estrofe onde o resumo da acção protagonizada pelas personagens é objecto de um tratamento profundamente irónico: «gente de luto, normalmente silenciosa / mas obrigada a falar ao vizinho da frente / (…) / gente jovial a acompanhar enterros / (…) / Humanidade cordial, em suma, / com todas as consequências disso mesmo» (Cesariny, 2007: 49). O insólito comportamento destas, explicado com um ar de naturalidade e num tom displicente e zombeteiro, permite ao poeta exibir perante o leitor «seres» caracterizados pela sua profunda artificialidade e hipocrisia.

[6] O relato da rotina diária de diversas personagens revela-se significativamente crítico de uma certa visão simplificadora do neo-realismo: «e começou o dia / o banqueiro sentou-se, puxou de um charuto havano, pensou um bocado na família / e começou o dia / a varina infectou a perna esquerda nos lixos da Ribeira / e começou o dia / o desempregado ergueu-se, viu chuva na vidraça, e imaginou-se banqueiro / para começar o dia / e o presidiário, ouvindo a sineta das nove, / começou o seu dia sem dar início a coisa alguma» (Cesariny, 2007: 50).

Focalizando a sua atenção num conjunto restrito de personagens-tipo, o poeta assinala, por meio de formas verbais no pretérito-perfeito do indicativo, que as suas actuações sociais não são rigorosamente semelhantes. Assim, enquanto que o banqueiro inicia a actividade sentando-se e, numa atitude de comodismo, fuma «um charuto havano» e pensa algum tempo na família, a rotina diária da varina, à maneira do tratamento que lhe reservou Cesário Verde (1992: 142), caracteriza-se por infectar uma das pernas «nos lixos da Ribeira», ao passo que o desempregado, erguendo-se, nada mais lhe resta que recorrer à sua imaginação, situação bem diferente do presidiário cujo agir se define estritamente pela impotência.

dida dessa teorética, a qual não é por acaso que se faz com a ajuda de Álvaro de Campos, «o mais radicalmente indisciplinador dos heterónimos de Pessoa».

A sua incapacidade de compreender o agir da massa informe que o rodeia levam-no a resumir essa sua forma de acção por meio da expressão díctica «isto», reiterada, no mesmo verso, uma segunda vez, mas em letra maiúscula. Se esta expressão demonstrativa traduz, a nosso ver, a sua visão negativa e a sua desolação acerca da realidade observada, ela reitera também intertextualmente uma conhecida composição de Fernando Pessoa (1970: 238), onde o ortónimo devolve ao leitor a adesão emotiva ao texto. Ora, nesta reescrita paródica, o poeta coloca-se também ele à margem de uma possível atitude de intervenção.

Adoptando, em seguida, uma postura comportamental diversa dos outros, o poeta imobiliza-se e reflecte acerca da realidade que se lhe depara, buscando descobrir as razões de tão estranho comportamento, protagonizado pela massa informe que o rodeia.

Se nessa reflexão ele parece assumir, num primeiro momento, a sua adesão a essa massa colectiva e genérica representada pela expressão «a gente», a anteposição ao substantivo do pronome indefinido adjunto particulariza esse grupo e permite-lhe distanciar-se dele.

A sua reflexão acerca da sociedade que o rodeia leva-o a identificar a existência nela de protagonistas diversos cujos modos de actuação, sendo claramente distintos, se traduzem em produtos finais também eles distintos: por um lado, a massa informe que, todas as manhãs, sai para a rua, cumprindo a sua rotina diária de canseiras e de trabalhos, com resultados claramente negativos[7] e, por outro, os gatos, significativamente apelidados de brancos, que, à janela de prédios bastante altos, se servem dessa sociedade e a olham com desdém.

Se, no âmbito de uma tradição simbólica, o gato preto é normalmente associado às trevas e à morte, esta ostensiva presença do gato branco constitui, desde logo, uma forma de desconstruir o *cliché*, mas também de realçar a esperteza e a engenhosidade desta criatura que se torna capaz de, apesar do tormento dos outros, obter uma «mais-valia» considerável. De facto, a caracterização deste gato branco faz-se, em

---

[7] Veja-se, a este propósito, a sua insistência em verbos cujos semas abrangem noções como as de movimento, esforço desmesurado e destruição, sendo que esta, dada a modalização de que é alvo a forma verbal pela posposição do pronome indefinido, se revela sempre não totalmente concluída. Além disso, a presença da expressão «sem proveito nem glória» contribui para acentuar ainda mais esta visão disfórica acerca do agir do grupo a que, até momentos antes, também o poeta pertencera.

dois momentos quase contíguos do texto, sempre pelo recurso à sua localização espacial: ele situa-se significativamente «à janela de prédios bastante altos».

Note-se que, enquanto signo de cosmopolitismo, os prédios «bastante altos» representam aqui a opulência e a riqueza, e o facto de o gato se situar sempre à sua janela sugere que ele é um observador simultaneamente atento e distante dessa realidade, mas nunca um participante activo e efectivo das canseiras diárias desses «seres usuais» acima descritos. Por outro lado, a janela pode desempenhar neste texto a função de símbolo de passagem ou de fronteira entre dois mundos: o mundo do sonho e o mundo da dura realidade.

O gato branco representará, pois, aquele que, apesar de observar a realidade, vive à margem dessa sociedade e, por isso, o poeta refere explicitamente que ele ainda não foi totalmente corrompido pelo dinheiro.

Caracterizando em seguida personagens que se situam acima do gato e cuja nomeação, por razões de natureza simbólica, não chega a efectivar-se, o poeta manifesta a sua estupefacção pelo facto de elas serem consideradas «criaturas»: aqui, o poeta joga com um dos significados dicionarísticos da palavra, que é o de pessoa muito dedicada a outra por gratidão, jogo esse que recebe uma forte conotação irónica com o oxímoro que a concatenação de chorar «lágrimas cem por cento hipócritas» apresenta. Assim, tais personagens, em particular pelo facto de terem «rapazes de Arte» que se revelam incapazes de operarem uma real intervenção na modificação do quotidiano individual, são alvo de uma ostensiva crítica.

Perscrutando a sua memória, o poeta recorda, em discurso de 1.ª pessoa, Mário de Sá-Carneiro. Mas o elogio que lhe faz é, desde logo, acompanhado por expressões que indicam uma certa indefinição e hesitação no grau de solidariedade que ele manifesta face a ele:

> «– Com certa espécie de solidariedade
> lembro-me de ti, Mário de Sá-Carneiro,
> poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos…
> Lembro-me de ti, ora pois, para saudar-te,
> para dizer bravo e bravo, isso mesmo, tal qual!
> Fizeste bem, viva Mário!, antes a morte que isto,
> viva Mário a lançar um golpe de asa e a estatelar-se todo cá em baixo
> (viva, principalmente, o que não chegaste a saber, mas isso é já outra história…)»
>
> (Cesariny, 2007: 52)

Aludindo parodicamente a conhecidos versos de Mário de Sá-Carneiro (1978: 68-69 e 79-80), o poeta assimila o seu comportamento à postura do gato branco, elogiando nele a coragem da sua opção pelo suicídio e a recusa que manteve em pactuar com determinadas formas de agir do *statu quo* instituído.

Deste modo, entre o «poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos» e o «sapateiro-gato-branco» que, empurrado para o rés-do-chão, vive, à semelhança da «ceifeira» de Pessoa, com alegria o seu alheamento face a essa sociedade, Cesarinyprefere claramente o segundo.

A incapacidade em encontrar no campo das práticas artísticas uma resposta para o comum insípido faz com que o poeta abandone a sua reflexão e se decida a andar. Porém, como as interrogativas demonstram, nos caminhos já trilhados não se encontra a solução para o problema.

Neste sentido, se a abjecção face ao comum dolorosamente tedioso da existência quotidiana constitui o estribo graças ao qual o poeta cavalga os grandes corcéis do sonho e do maravilhoso, rapidamente ele se dá conta de que a reapropriação do *topos* da viagem – e que, eventualmente poderia, pela convocação da aventura da imaginação onírica, modificar o estado de coisas existente –, é, de facto, ineficaz. Com efeito, o poeta manifesta, no final do texto, o seu pessimismo e cansaço, porque, sendo os gatos «os únicos burgueses / com quem ainda é possível pactuar» (Cesariny, 2007: 51), a realidade se revela, infelizmente, insusceptível de reabilitação.

Deste modo, a sua dolorosa consciência acerca da incapacidade manifestada pelos detentores do campo literário em conseguirem operar uma transformação substancial do mundo faz com que a única postura, eticamente conforme à náusea que ele sente, seja a da vagabundagem social, moral ou política, configurada na gargalhada que, perante o inverosímil do real franca e livremente ele deixa escapar.

Deste modo, *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos* constitui, como já dissemos, um texto complexo que, pela abertura que opera de uma palavra à multimodalidade de outras recontextualizações – e, por conseguinte, também de novas significações –, possibilita resistir à rigidez limitativa da possibilidade de sentidos normativamente vigiados. Ora, é fundamentalmente nesta resistência e através dela que se opera uma escrita de denúncia e de intervenção. Aliás, a suspensão intencional do dizer, expresso pelo vazio textual das reticências, mais não faz que realçar, literalmente, o silenciamento ou a situação de impotência de comunicação, que a opressão de uma sociedade insusceptível de reabilitação parece impor à acção do poeta.

É, pois, num contexto de revitalização dinâmica de tudo aquilo que possa configurar o já dito ou a hipercodificação das experiências semióticas que as manifestações de auto-paródia e de paródia hetero-autoral ganham uma relevância acrescida. Realce-se, a este propósito, por exemplo a composição «Eu em 1951 apanhando (discretamente) uma beata (valiosa)» (Cesariny, 2007: 35).

Romper com um passado de convenções e de *clichés*, recusar ostensivamente os códigos que, pela sua excessiva reiteração, no âmbito do sistema, possam contribuir para uma redução da capacidade perlocutiva da mensagem, supõe renovar criativamente a linguagem poética, revitalizando as formas de expressão existentes [8] ou, caso essa revitalização se afigure não passível de ser levada a bom porto, propondo novas formas ainda não trivializadas ou desgastadas pelo uso. De facto, como exemplarmente afirma Mário Cesariny (2007: 40), na composição parodicamente intitulada «exercício espiritual»:

> «É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia
> é preciso dizer azul em vez de dizer pantera
> é preciso dizer febre em vez de dizer inocência
> é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem
>
> É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano
> é preciso dizer Para Sempre em vez de dizer Agora
> é preciso dizer O Dia em vez de dizer Um Ano
> é preciso dizer Maria em vez de dizer aurora»

Se, pelo seu título, esta composição parece manter uma relação de natureza intertextual com os *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola (1990), tal relação é, por vezes, muito ténue ficando-se, em alguns casos, apenas pelo seu carácter de exercício metódico e pela exposição de oito regras.

Composta por duas quadras, a primeira com rima livre e a segunda com rima interpolada, esta composição revela-se construída segundo um princípio paralelístico. É, de facto, visível em toda composição uma estrutura bimembre através da qual a cadeia sintagmática se divide em dois hemistíquios, os quais, separados por uma cesura mais ou menos vigorosa, se revelam semanticamente contrapostos: um dos termos, mais precisamente o segundo, é sistematicamente considerado como

---

[8] Cf., a este propósito, por exemplo, a recriação de uma pastorela medieval em «alcatrão» (Cesariny, 2007: 28) ou a espécie de romance popular em verso, em «xácara das 10 meninas» (Cesariny, 2007: 137-138).

não adequado e objecto de substituição pelo primeiro. Parece-nos que, com este processo de enfatização, o poeta procura afirmar a necessidade de busca activa de um estado verbal susceptível de lhe permitir transcender a desolação e a negatividade do estado presente.

Na primeira estrofe, ele propõe substituir o substantivo abstracto «ideia» pelo substantivo concreto «rosa». Se lermos este verso à luz da 1.ª regra dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola (1990), verificamos que o substantivo concreto representa a faculdade da sindérese da razão em oposição aos deleites pecaminosos da imaginação humana.

Em seguida, o poeta afirma a necessidade de substituir o vocábulo «pantera» pelo vocábulo «azul». Se o primeiro é um substantivo concreto que contém em si um conjunto de semas que remetem para a animalidade, a ferocidade e a vida selvagem, o adjectivo azul revela-se fortemente polissémico: para além da cor do céu sem nuvens, ele pode, quando lido à luz da 2.ª regra desses Exercícios (Loyola1990), ser associado à consolação que se obtém da calma, da paz, da amizade, da fraternidade, etc.

A proposta de substituição do vocábulo «inocência» por «febre» possibilita, à luz da 3.ª regra, associar parodicamente a elevação da temperatura acima do normal à inflamação que a consolação espiritual produziria nos seres obedientes a estas regras.

A substituição do vocábulo «um homem» por «o mundo» introduz nesta estrofe uma alteração substancial. De facto, este é o primeiro verso em que os substantivos se apresentam precedidos de um determinante, o qual lhes modifica o conteúdo semântico. Assim, quando o poeta afirma que «é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem», parece-nos que ele procura substituir aquilo que remete para algo de singular e indefinido por algo de geral, colectivo e notoriamente conhecido por todos, exprimindo por estas palavras a sua confiança na possibilidade de obtenção de um estado de consolação.

Na segunda estrofe, ele propõe substituir os vocábulos ou as expressões «arcano», «Agora», «Um Ano» e «aurora» respectivamente por «candelabro», «Para Sempre», «O Dia» e «Maria». Se a troca de «candelabro» por «arcano» poderia ser ainda lida à luz da 5.ª regra dos *Exercícios Espirituais*[9], as restantes substituições revelam-se insólitas e herméticas quando perspectivadas nessa óptica.

---

[9] De facto, o estado de consolação seria obtido por meio de um vocábulo cujo simbolismo o opõe nitidamente ao termo «arcano»: a luz por oposição ao segredo profundo, ao mistério, ao enigma.

Aliás, quando analisada em conjunto com a estrofe anterior, esta quadra apresenta diferenças notáveis. Assim, desde logo, trata-se de uma estrofe onde é possível detectar a existência de uma rima interpolada e de uma certa homofonia entre «arcano» e «Um Ano». Além disso, é nesta estrofe que nos surgem, pela primeira vez, diversas palavras grafadas com letra maiúscula, processo pelo qual o poeta procura, de alguma maneira, individualizá-las e, destacando-as, captar a atenção do leitor. Finalmente, se na quadra anterior, a presença de substantivos acompanhados do respectivo determinante apenas ocorria no último verso da composição, aqui, derrogando possíveis expectativas, essa presença surge numa posição anterior.

A nosso ver, com esta organização intencional do texto, o poeta pretende jogar com as palavras, mostrando nos seus processos múltiplos de mutabilidade e de transferência, o seu carácter intrinsecamente arbitrário. De facto, condenadas a pervagar o espaço do poema, numa peregrinação praticamente sem termo, elas adquirem uma generalizada mutabilidade, que torna imprevisíveis as suas combinações, permutações ou fusões, de tal modo que qualquer uma nos pode conduzir imediatamente a quaisquer outras, numa profusão de metáforas, como se os vários substantivos não fossem mais do que palavras-chave de um dicionário poético universal (Moisés, 1983: 10).

Assim, a circularidade[10] e o encavalgamento absoluto que o texto evidencia mostram-nos a dolorosa consciência do poeta acerca da necessidade de restituir às palavras a sua força intrinsecamente renovadora e criativa. Com efeito, compelido a substitui-las incessantemente, num processo em larga medida interminável, sem nunca conseguir fixar aquela que seja a autêntica, a genuína ou a efectiva[11], o poeta exprime, por meio desta insólita enumeração verbal, um desejo (implícito) de superação da arbitrariedade linguística a que o seu agir se encontra sujeito.

---

[10] Repare-se que a vogal tónica da palavra com que termina o último verso («aur**o**ra») é exactamente a mesma do substantivo que, no primeiro verso da composição, designa aquilo que se deve dizer («r**o**sa») e que esta se repete no último verso da primeira quadra («h**o**mem»). Há assim como que uma ligação fonética entre as duas quadras, a qual possibilita que, uma vez encerrada a composição, ela possa recomeçar novamente, num processo virtualmente sem fim. Esta ligação fonética ao nível da vogal tónica é também visível, por exemplo, entre as palavras «pant**e**ra» e «f**e**bre», «inoc**ê**ncia» e «**Sem**pre», «D**i**a» e «Mar**i**a», etc.

[11] Como, de forma pertinente, sublinhou Maria de Fátima Marinho (1987: 367), as coisas que se devem dizer não só não são semelhantes (tanto são abstractas como concretas), como não parecem seguir nenhuma ordem pré-estabelecida.

Recusando ostensivamente qualquer projecto unidimensional de cultura, uma vez que potencialmente gerador de procedimentos vários de academização ou de cristalização das respectivas experiências semióticas, Mário Cesariny encetará a busca de uma via proficuamente criadora, como aliás se explicita em «pastelaria» (Cesariny, 2007: 47).

A afirmação da necessidade de superar a distância que separa a experiência poética das palavras é particularmente, por exemplo, na composição intitulada «you are welcome to elsinore» (Cesariny, 2007: 67-68). Retomando a referência ao local onde se passam as cenas do *Hamlet*, de William Shakespeare, aqui se exprime, com toda a veemência, o tormento que resulta da necessidade da palavra e a sua comprovada insuficiência.

Ao longo da composição, o poeta afirma ostensivamente a existência de um nítido distanciamento entre uma voz colectiva, representada pelo pronome pessoal de 1.ª pessoa do plural, e as palavras que a procuram materializar. A afirmação deste distanciamento é feita através de uma expressão cujo verbo, utilizado no presente do indicativo e na 3.ª pessoa do singular, exprime um estado de coisas não só simultâneo do tempo linguístico da asserção, como também epistemicamente certo e deonticamente obrigatório.

A presença do hipérbato, com que se inicia a composição, e a reiteração anafórica, em posição de destaque, da expressão evidenciadora do distanciamento entre a voz colectiva e as palavras que a procuram materializar contribuem para tornar ostensivamente explícita a afirmação deste distanciamento. De facto, se a inversão da ordem normal das palavras permite enfatizar determinada informação considerada como relevante, a repetição sucessiva da expressão *supra* referida ou de alguns dos seus elementos contribui para uma sua amplificação afectiva.

Esse distanciamento que separa o homem das palavras é dado a ler através de imagens várias que, na sua globalidade, remetem para estados de dinamismo e de ebulição, os quais, pelo seu carácter abrasador e violento, introduzem uma fronteira ou uma clivagem entre eles e o homem: é o «metal fundente», são as «hélices que andam» ou os «perfis ardentes».

Aqui nos surgem, com efeito, imagens que, num processo de gradação que parte do mais geral para o mais específico, se relacionam com a possibilidade de estados vários de destruição violenta a que essa voz colectiva pode ser sujeita.

Ao nível da construção formal, os espaços em branco que rodeiam determinadas palavras, o ritmo que se altera e a elipse do sujeito requerem alguns comentários.

Se os espaços em branco tornam explícita a informação considerada como relevante, funcionando como autênticos sinais de pontuação, eles são também os responsáveis pela alteração do ritmo que, de binário nos versos antecedentes, passa a ternário. Esta sua alteração, possibilitando evitar a instauração de uma monotonia rítmica, contribui para tornar a leitura mais lenta, dando tempo ao leitor para «saborear» afectivamente a informação singularizada.

Também a elipse do sujeito está ao serviço da instauração de uma certa dimensão trágica: não podendo o leitor atribuir, com certeza, a responsabilidade dessa acção destrutiva às palavras, a ambiguidade instala-se e cria-se a suspeita de que a responsabilidade desse acto dependerá de algo ou de alguém explicitamente ainda não nomeados no texto.

De igual modo, o encavalgamento que se verifica entre os dois versos revela-se também um meio de contribuir para esta visão não harmónica do real. De facto, o rompimento do sintagma coesivo, pela pausa que se verifica no fim do verso, obriga o leitor a reparar na forma verbal «tirar» e a deter-se novamente perante o sintagma seguinte. Este, destacado, adquire um valor expressivo profundo, que a repetição do vocábulo «mais» acentua.

Assim, entre o poeta, integrado nessa voz colectiva que se diz como «nós», e as palavras há uma barreira metaforicamente representada por imagens que remetem para a não comunicação, para a dificuldade, para o perigo, para a clausura, enfim, para o obstáculo. Se as expressões «espaços cheios de gente de costas» ou «portas por abrir» suscitam no leitor a ideia de um ambiente claustrofóbico, no qual a perspectiva de relações humanas se encontra ausente, a expressão «altas flores venenosas» sugere concomitantemente imagens de obstáculo e de perigo.

O polissíndeto que se verifica no verso seguinte, mais uma vez, obriga o olhar do leitor a deter-se e a reparar na informação destacada. Com efeito, a reiteração três vezes da conjunção de coordenação copulativa torna o ritmo da leitura mais lento, revelando, pela acumulação de pormenores, uma nota de intensidade afectiva. Assim, este verso e o seguinte constituem uma tentativa, por parte do poeta, de concretizar essa distância sentida entre ele e as palavras: as escadas, exigindo esforço, no caso de serem subidas, ou cuidado, no caso de serem descidas, configuram sempre um obstáculo a um movimento rápido; os ponteiros, sinédoque do relógio, traduzem a ideia de algo rígido e estático; finalmente, a imagem das crianças sentadas e «à espera do seu tempo e do seu precipício» sugere-nos o prenúncio de uma fatalidade

e de um ambiente fúnebre, uma vez que as crianças se caracterizam intrinsecamente pela sua vivacidade e dinamismo.

A segunda estrofe introduz uma diferença em relação à anterior: o seu início apresenta uma concretização espacial da acção, a qual se mantém semicamente obediente às noções de clausura e de dificuldade.

Neste espaço definido como «a muralha que habitamos», o poeta refere a existência de múltiplas palavras, as quais são globalmente caracterizadas por meio de processos antitéticos. Ora, constituindo a antítese uma figura de alargamento semântico (Lausberg, 1972: 228) que possibilita amplificar afectivamente a informação, a sua reiteração nesta estrofe cumpre objectivos perlocutivos bem definidos. Assim, é nossa opinião que ela procura evidenciar uma incessante reformulação do discurso, como se o poeta tivesse dificuldade em precisar, com exactidão, aquilo que quer dizer. Neste momento, a relação com o título e com a peça de Shakespeare ganha maior relevância, anunciando, pela dificuldade em dizer, já a estrofe seguinte.

A terceira estrofe introduz, mais uma vez, uma nova reformulação: se o seu primeiro verso parece ser semelhante ao *incipit* da composição, a elisão do verbo e a presença do advérbio de modo constituem um novo meio de acentuar essa impossibilidade do dizer. De facto, a elisão de um dos elementos fundamentais do enunciado obriga o leitor a deter-se e a reflectir acerca da informação apresentada, uma vez que o próprio ritmo destes versos se revela diverso do dos anteriores. Assim, há um constante esforço por parte do poeta para evitar a instauração de uma rotina fraseológica.

Após a pausa dos dois primeiros versos desta estrofe, retoma-se novamente o dinamismo já expresso nas anteriores.

A acumulação coordenante, associada à repetição de vocábulos, conduz a uma amplificação afectiva da informação transmitida. Com efeito, entre o vocábulo «palavras» e a expressão «nocturnas palavras gemidos» há um considerável aumento da carga informativa. Se o primeiro vocábulo se refere a algo geral, aquele que se integra na expressão *supra* referida é reformulado pela presença dos adjectivos, adquirindo conotações relacionadas com a dor, o sofrimento, a morte, etc.

Nesta terceira estrofe é de destacar a presença de expressões várias, as quais, pelos seus significados simbólicos e conotativos, incessantemente se configuram como convites à cooperação interpretativa do leitor.

Julgamos poder ver nos amantes e na sua acção o ideal da utilização adequada da palavra, a qual todavia lhes está estritamente

reservada. Efectivamente, se o poeta refere a existência de «nocturnas palavras gemidos», «palavras que nos sobem ilegíveis à boca», «palavras diamantes palavras nunca escritas / palavras impossíveis de escrever», a concatenação dos versos explica-nos esta defectividade: a não existência de «cordas de violinos», assim como também de «todo o sangue do mundo» e de «todo o amplexo do ar», numa palavra, a ausência da musicalidade inerente à vida e à vivência do amor.

Na escrita dos amantes, muito superior àquilo que a mente humana pode imaginar, o poeta descobre «palavras maternais só sombra só soluço / só espasmos só amor só solidão desfeita», ou seja, palavras que frequentemente não o chegam a ser e que, parecendo não dizer quando avaliadas por aqueles que são meros observadores externos, possuem uma capacidade expressiva muito maior que quaisquer outras.

Assim, socorrendo-se de uma construção sintáctica por mera justaposição e de uma reiteração do advérbio «só», o poeta procurou exprimir, a nível formal, essa simplicidade inerente à palavra dos amantes. Julgamos que é também nesta perspectiva que a aliteração da sibilante deve ser compreendida.

A última estrofe, composta por um dístico bimembre, encerra a mensagem final do texto: à incapacidade em dizer, representada pelos «emparedados»[12] e sucessivamente exemplificada ao longo do texto pelas numerosas situações propostas pelo poeta[13], opõe-se o dever falar deste. De facto, a anteposição, no último verso, da conjunção copulativa à expressão evidenciadora da distância entre o homem e a palavra cumpre uma função não só aditiva, mas também adversativa, processo pelo qual o poeta sublinha a sua tarefa. Assim, a sua necessidade é significativamente expressa no último verso, numa posição de destaque.

Auto-definindo-se como «um poeta», «uma máquina de passar vidro colorido», «um copo», «uma pedra», «uma pedra configurada» e «um avião» que realiza determinadas acções, o enunciador mostra-se, na composição «autografia» (Cesariny, 2007: 69-71), como um ser não apenas transformador do mundo, mas principalmente revitalizador,

---

[12] Julgamos poder ver nesta referência aos «emparedados» um diálogo intertextual estabelecido com a composição IV de «O sentimento dum Ocidental», da autoria de Cesário Verde (1992: 146-148).

[13] É nossa opinião que a heterometria da composição e o constante jogo estabelecido, a nível sonoro, entre grupos consonânticos oclusivos e grupos consonânticos fricativos, com um predomínio destes últimos, conjugado com súbitas alternâncias do ritmo, que, por vezes, oscila entre o ternário e o binário, constituem meios de assegurar ao leitor a experiência deste doloroso tormento experimentado pelo poeta.

isto é, capaz de, graças ao maravilhoso da aventura poética, reorganizar criativamente o real.

Incapaz de se autodefinir por um único termo que se apresente como concreto, o enunciador recorre à construção sintáctica passiva e encontra na perseguição, de que o seu nome é alvo por parte daqueles que exercem a tirania, a palavra exacta. Aqui, o ritmo torna-se muito mais rápido e, ao contrário do que sucede em momentos anteriores, a explícita presença do artigo definido associado ao pronome adjunto possessivo possibilita uma construção sintáctica na qual uma maior particularização da sua autodefinição é ostensivamente patente:

> «O meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado à morte!
> os dias e as noites deste século têm gritado tanto no meu peito que existe nele uma árvore miraculada
> tenho um pé que já deu a volta ao mundo
> e a família na rua
> um é loiro
> outro moreno
> e nunca se encontrarão
> conheço a tua voz como os meus dedos
> (antes de conhecer-te já eu te ia beijar a tua casa)
> tenho um sol sobre a pleura
> e toda a água do mar à minha espera
> quando amo imito o movimento das marés
> e os assassínios mais vulgares do ano
> sou, por fora de mim, a minha gabardina»
> (…)
>
> (Cesariny, 2007: 69)

O seu esforço de singularização acentua-se através de uma explícita quantificação de uma determinada sucessão temporal a que se associa também o recurso a uma expressão díctica e ao pronome possessivo adjunto. De facto, identificando os principais momentos temporais que marcam o seu sofrimento («os dias e as noites deste século»), o poeta pode, com maior ênfase, autodefinir-se e caracterizar-se. Note-se que estes momentos temporais, assinalados pelo pretérito perfeito composto, nos indicam uma acção que, iniciada num momento temporalmente anterior ao momento actual da enunciação, ainda não se concluiu. Além disso, a deslocação semântica do verbo «gritar», com a atribuição de qualidades humanas a vocábulos que semanticamente as não detêm, contribui para intensificar o percurso doloroso deste ser.

O esforço de autodefinição concretiza-se, em seguida, pelo recurso a numerosas hipérboles, antíteses e *adynata* que, amplificando afecti-

vamente a informação apresentada, contribuem para dar a conhecer o poeta como um ser complexo e profundamente multifacetado, incapaz de se autodefinir por um único termo a não ser a referência, anteriormente apresentada, da perseguição de que o seu nome tem sido alvo por determinados actores deste «teatro do mundo».

A sua acção revitalizadora aprofunda-se no próprio modo como é feita a recuperação de uma história aparentemente já hipercodificada («autografia II»: Cesariny, 2007: 72): se a expressão com que se inicia o texto remeteria, em princípio, para o mundo do maravilhoso e do inverosímil, a presença do pronome demonstrativo adjunto, cuja função díctica aproxima o sujeito referenciado da voz enunciadora, faz com que esse apelo a um tempo imaginário, no qual tudo pode acontecer e a partir do qual se podem retirar ilações para uma socialização e aprendizagem de normas por parte do indivíduo, seja paradoxalmente objecto de uma certa derrogação de expectativas.

Mantendo uma proximidade intertextual com a composição de Álvaro de Campos (Pessoa, 1969: 35-37) «Ao volante do *Chevrolet* pela estrada de Sintra», relatam-se ao longo deste extenso texto dois pontos de vista diferentes acerca de uma mesma temática: a relação amorosa vivida entre um homem e uma mulher.

Se na primeira parte predomina um discurso de 3.ª pessoa, cuja inauguração se faz por meio da expressão hipercodificada «era uma vez…», na segunda parte, ele é substituído por um discurso de 1.ª pessoa. Ao relato das contrariedades e desencantos dessa relação amorosa observada por um ser não participante sucedem-se, na segunda parte, o elogio da força transformadora e revitalizadora do amor testemunhada por um eu explicitamente participante.

Se a incessante presença das subordinadas relativas procura cumprir uma função completiva e explicativa das subordinantes, os insólitos atributos definidores das duas personagens só poderão ser compreendidos em termos de um funcionamento metafórico ou simbólico.

Quer o homem, quer a mulher, são, na primeira parte, sempre sinteticamente definidos pela presença do verbo ser, o qual exprime uma essência, uma natureza ou uma qualidade intrínsecas ao sujeito.

O homem é definido como sendo um «chevrolet», isto é, uma máquina intrinsecamente caracterizada pelo seu dinamismo e velocidade, ao passo que a sua companheira recebe os atributos de ser simultaneamente de vidro e «uma colher de prata». Diferenciados os dois sexos, em termos de actividade *versus* passividade, a personagem feminina é igualmente caracterizada como um ser cujo comportamento não se revela totalmente ajustado ao seu companheiro: ela é

apresentada como sendo frágil e, até certo ponto, excessivamente susceptível (ela é «uma mulher de vidro»), a que se associam semas de riqueza, nobreza ou elegância, mas também de excessiva delicadeza, representados pela sua identificação com «uma colher de prata». Por outro lado, sendo o vidro um mau condutor da corrente eléctrica e do dinamismo que uma máquina intrinsecamente acarreta, julgamos poder ver nesta caracterização uma certa clausura da parte da mulher em unir-se intimamente com o personagem masculino.

Nesta relação ocorre, após um período temporal relativamente indeterminado, uma zanga que é definida como sendo «uma criança nua», significativamente emergente entre «umas tábuas de passar a ferro e dois elevadores lindíssimos». Parece-nos que esta criança frágil e desprotegida traduz o ponto culminante de uma nítida diferença entre, por um lado, os sonhos de felicidade eterna e, por outro, a dura realidade das contrariedades das lides domésticas. De facto, se os elevadores constituem, já por si e pelo seu número par, um símbolo de ascensão e de riqueza, eles são euforicamente modificados pela presença da forma superlativa absoluta sintética do adjectivo lindo, opondo-se, pela sua verticalidade, à horizontalidade de «umas tábuas de passar a ferro». Estas, não determinadas especificamente, dada a presença do artigo indefinido, representam a dura realidade do quotidiano.

Após esta primeira estrofe, o leitor é confrontado com a insólita introdução de um vocábulo pertencente à linguagem técnica – o «metrónomo», aparelho que serve para efectuar uma contagem rigorosa do tempo – e pela sugestão de que a responsabilidade deste vocábulo não pertence à voz do enunciador. Julgamos que a sua introdução, assim como a sua reiteração reforçada uma estrofe mais abaixo procura traduzir o ponto de vista daqueles que, incapazes de apreenderem a relação de fusão cósmica que o amor intrinsecamente supõe, se limitam a contabilizar, em termos estritamente materiais, o tempo e as acções desenvolvidas pelos vários intervenientes.

É na terceira estrofe que encontramos uma visão metafórica da relação amorosa, a qual recupera, em termos intertextuais, uma imagem já proposta por Lautréamont (Ducasse, s/d: 234) e extremamente cara aos surrealistas: o princípio masculino, simbolizado pela verticalidade do pára-raios, corteja o princípio feminino, representado pela máquina de escrever, a qual se apresenta significativamente «disposta para o amor». Porém, esta relação, ainda que seja vista como fonte de luz e de vida, susceptível de, pela sua carga simbólica e afectiva, modificar o curso dos acontecimentos, não parece consumar-se totalmente, uma vez que ela tem lugar num espaço paradoxalmente defi-

nido como simultaneamente enclausurado e aberto, caracterizado pela presença de «vírgulas violeta com um pequeno garfo nas costas». Se a vírgula é, no âmbito dos sinais de pontuação, a tradução de um momento de pausa na escrita, o facto de elas se encontrarem associadas a uma cor que representa a morte ou a tristeza e possuírem «um pequeno garfo nas costas» faz com que o espaço, por si só, contribua para inviabilizar esta relação amorosa. De facto, a presença deste «pequeno garfo nas costas» introduz no leitor a suspeita da existência de algo que, não sendo totalmente visível, constitui, todavia, uma dor que permanece e é sentida.

Assim, o poeta questiona-se[14] explicitamente acerca do modo como se irá processar esta relação: se ela será fonte de vida, simbolizada pela presença do vocábulo árvore, se apenas dor, agressão ou incapacidade para amar, representada pelo vocábulo pedra. A ausência de pontuação procura conferir a esta interrogação final um ritmo voraz, consentâneo com a curiosidade que os outros sentem a respeito desta relação amorosa.

Todavia, a resposta que o poeta explicitamente dá a essa interrogação constitui um meio de «sossegar» o leitor relativamente ao desenrolar dos acontecimentos que se seguirá.

Na segunda parte do texto, marcado pela utilização ostensiva da 1.ª pessoa verbal, o poeta evoca, a partir do momento presente, um tempo passado, dirigindo-se, por meio de vocativos, a um destinatário intratextual representado pela expressão «meu amor».

A evocação da imagem das crianças a brincar nos jardins, num dia enfaticamente identificado com o domingo, procura recuperar o enquadramento típico de uma cena familiar[15], a qual todavia não parece concretizar-se totalmente, uma vez que ela surge, aos olhos do poeta, inelutavelmente marcada pela presença de um acontecimento susceptível de modificar, de forma significativa, o desenrolar da acção. De facto, as crianças que brincavam nos jardins são apresentadas como possuindo «um pequeno garfo nas costas», o qual mantém com o acontecimento descrito na primeira parte do texto uma relação de proximidade, assinalada não só pelo facto de o enunciado reiterar *ipsis*

---

[14] Este questionamento retoma intertextualmente, com algumas modificações, o *incipit* do Canto Quarto dos *Chants de Maldoror* (Ducasse, s/d: 163): «c'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant.»

[15] Para este enquadramento concorre também a presença do artigo definido anteposto ao substantivo «crianças», o qual permite ao leitor identificar os protagonistas desta acção como indivíduos familiares ao poeta.

verbis as mesmas palavras da primeira parte do texto, como também pelo comentário paródico que o poeta lhe tece.

A mudança do tempo verbal, que passa do pretérito imperfeito para o pretérito perfeito, procura conferir à acção de aproximação do destinatário intratextual ao poeta o carácter de uma acção conclusa e efectivamente realizada.

Todavia, essa acção suscita no poeta um sentimento de dor e de indignação, assinalado pela interjeição que inaugura a nova alteração do tempo verbal. Recuperando o pretérito imperfeito, a acção é recolocada no tempo passado e aí o poeta recusa a identificação da sua tristeza a uma «barca», isto é, a um sentimento superficial, pouco profundo e susceptível de se modificar ou «mover» com facilidade. Assim, a acção de aproximação do destinatário intratextual ao poeta origina um estado de sofrimento e de violência tal que a própria imagem do mundo e dos seus seres é alterada, facto que motiva a reflexão final do poeta.

Contudo, a força transformadora e revitalizadora do amor acaba por vencer e impor-se. De facto, a reiteração anafórica da forma verbal no pretérito perfeito procura conferir a este acontecimento o carácter de uma acção conclusa e efectivamente realizada, isto é, de uma acção não susceptível de se modificar novamente.

À afirmação da permanência do amor e do ente querido, seguem-se orações explicativas que concretizam, no quotidiano, essa força revitalizadora do amor, a qual é enfaticamente sublinhada pela reiteração do pronome possessivo adjunto e do substantivo «amor». A ausência de pontuação possibilita concatenações múltiplas destes lexemas e destina-se a sublinhar a solidez e a profundidade da relação que une o poeta e o seu destinatário intratextual.

Explicitamente endereçado a esse ente querido, assinalado pela presença do vocativo «tu», a composição apresenta, em seguida, um conjunto de enunciados que possibilitam definir a sua essência por meio de variados atributos. Note-se que nesta definição da essencialidade do ente querido o poeta recorre explicitamente ao presente do indicativo do verbo ser, processo pelo qual exprime um estado de coisas considerado como real e intrinsecamente substancial ao indivíduo referido.

O ente querido é enfaticamente definido como sendo «uma mesa redonda enamorada dos seus próprios círculos». Julgamos poder ver nesta metáfora da mesa redonda uma imagem não só da passividade e da feminilidade, como também da perfeição e da completude. Todavia, esta mesa é significativamente apresentada como «enamorada dos

seus próprios círculos», atributo que relacionamos com a definição, divulgada na primeira parte, do ser feminino como «uma mulher de vidro» e «uma colher de prata».

Esse ente recebe ainda as propriedades de ser «um alcaide sem discos» e «um maço de cigarros». Se o primeiro destes atributos o visualiza como um chefe a quem falta algo, o segundo permite individualizá-lo como um objecto imprescindível ao sujeito, simultaneamente gerador de actos de prazer e de situações de perda. Aliás, esta visão do ente querido como ser ainda não completo é dada a ler também pelo espaço em branco que medeia a definição dos dois atributos.

Sob acção do amor, o ente querido sofre uma série de transformações que lhe permitem revelar-se como «flor» e como «água», imagens pelas quais o poeta procura exprimir o seu renascimento, a recuperação da sua pureza e simplicidade primordiais, numa palavra, a sua reconfiguração como elemento essencial da vida.

Note-se que a enumeração das orações relativas se, por um lado, pode ser concebida como um processo de exploração das diversas variações conceptuais desta revelação do ser querido, por outro lado, conduz, em termos do desenvolvimento rítmico da composição, a uma ostensiva não progressão da acção, a qual obriga o leitor a deter-se e a reparar neste processo de intensificação dos significados.

A tripla repetição da expressão «de repente» associada à gradação do processo de emergência desse ser reconfigurado permitem ao leitor apreender a modificação substancial e inesperada que esse ente causa no poeta.

A modificação dos tempos verbais, que passam do presente para o futuro, exprime a consolidação da afirmação da força transformadora e revitalizadora do amor. Dirigindo-se ao seu destinatário intratextual, o poeta identifica o espaço onde a relação de fusão cósmica poderá, num momento temporalmente posterior ao presente da enunciação, ter lugar. Note-se que a sua afirmação da singularidade desse espaço de encontro é acompanhada por uma rejeição da noção de que esse espaço possa ser semelhante a determinados lugares-comuns próprios de uma simbologia da relação amorosa:

> «(…)
> encontrar-me-ás numa nuvem de escamas milimétricas em torno da tua boca
> com toda a força principal na boca
> ou nesta casa que é um homem morto
> rodeado de rostos sempre translúcidos»
> (…)
>
> (Cesariny, 2007: 74)

A escolha da presença do poeta nas proximidades da boca, de um modo subtil e quase invisível, é susceptível de várias leituras. Por um lado, ele pode ser interpretado como uma forma de realçar o seu comportamento de submissão relativamente ao ente amado, mas, por outro, pode também ser lido como uma sua presença constante e não perturbadora. A escolha da boca é também significativa: se ela é por excelência um local de admissão de alimento, isto é, um meio assegurador da vida, a presença do poeta, «com toda a força principal na boca» constitui um meio de sublinhar a sua importância e imprescindibilidade para o ente querido, a que se associa também a noção de que é pela boca que as palavras ganham vida.

A composição encerra-se por uma irónica desconstrução do mundo inverosímil com que se iniciara o texto. Assim, o poeta questiona-se acerca do destino dado a uma das personagens e parodicamente propõe-se, por meio de um acto de magia linguística, a transfigurá-la «em poderoso egípcio». Tal acto, apenas do domínio da imaginação, permitirá assegurar a manutenção da relação amorosa deste homem com essa mulher, definida, na primeira parte, como «uma colher de prata» e aqui novamente redefinida como «uma vírgula de amianto». De facto, a utilização explícita do verbo estar na comparação dos seus olhos com a lua dos rios exteriores possibilita ao leitor compreender o carácter temporalmente localizado desta comparação e inferir a possibilidade de uma sua alteração, caso as condições de fusão cósmica se alterem:

> «– Onde está o homem que era um chevrolet
> casado com uma vírgula de amianto?
> Certo e sabido que anda sobre as águas que o matei sem querer
> estas estrelas brilham com tal nitidez
> que acabam sempre por tornar-se suspeitas
>
> Não importa transfigurá-lo-ei em poderoso egípcio
>
> Abracadabra! Vram! Abracadabra!
>
> Os teus olhos estão belos como a lua dos rios exteriores»
>
> (Cesariny, 2007: 74)

Neste sentido, a acção revitalizadora do poeta permite-lhe concretizar irónicos exercícios, pelos quais, reflectindo acerca do seu real papel no âmbito de uma sociedade ideologicamente enclausurada, ele proporá vivências semântico-formais alternativas face às práticas semióticas correntes, procedimento pelo qual o Sonho, o Amor e a

Liberdade de imaginar, de fruir e de criar não deixarão de, exuberantemente, se manifestar.

Daqui decorre, pois, uma escrita poética «arboreamente explosiva e irreal», como a definiu Herberto Helder (1988: 2), que afigurando-se eminentemente *revolucionária*, concretiza a gramática usual da poesia numa outra, bastante «mais rica e mais operante» (Cuadrado Fernández, 1998: 39).

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Fernando (2002), *Texto literário e ensino da língua. A escrita surrealista de Mário Cesariny*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho.

CESARINY, Mário (2007), *UMA GRANDE RAZÃO. os poemas maiores*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CESARINY, Mário (s/d), *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*. Lisboa: Contraponto [1.ª ed.: (1952)].

CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto-E. (1998), «Introdução em três movimentos», *in A única real tradição viva. Antologia da poesia surrealista portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 9-63.

DUCASSE, Isidore (s/d), *Oeuvres complètes de Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont. Les chants de Maldoror. Poésies. Lettres*. Paris: Flammarion.

HELDER, Herberto (1988), «Herberto Helder *Phala* de Mário Cesariny». *In A Phala*, n.º 9, Abril-Maio-Junho. Lisboa: Assírio & Alvim.

LAUSBERG, Heinrich (1972), *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [Edição original: (1967), *Elemente der literarischen rhetorik*. Müchen: Max Hueber].

LOYOLA, Inácio de (1990), *Exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola*. Tradução do autógrafo espanhol organizada por Joaquim F. Pereira. São Paulo: Edições Loyola.

MARINHO, Maria de Fátima (1982), «Cesariny *leitor* de Álvaro de Campos». *In Persona*, n.º 7, Publicação do Centro de Estudos Pessoanos. Porto: pp. 30-33.

MARINHO, Maria de Fátima (1987), *O surrealismo em Portugal*. Lisboa: INCM.

MARTINHO, Fernando J. B. (1996), *Tendências dominantes na poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Edições Colibri.

MARTINHO, Fernando J. B. (1988), *Pessoa e os surrealistas*. Lisboa: Hiena Editora.

MOISÉS, Massaud (1983), «O poema como móbile: o surrealismo». *In Colóquio-Letras*, n.º 73. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5-12.

PESSOA, Fernando (1969), *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (1970), *Poesias*. Lisboa: Ática.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1978), *Poesias*. Lisboa: Ática.

VERDE, Cesário (1992), *Obra completa de Cesário Verde*. Prefácio, Organização e Notas de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte [1.ª ed.: (1963)].

Elogio da máscara

MARIA DE FÁTIMA MARINHO
(Universidade do Porto)

Quando, em 1924, Breton publica o *Manifesto do Surrealismo*, a conjuntura europeia, saída do rescaldo da Primeira Grande Guerra, era propícia a uma modalização do espírito subversivo que presidira a textos como o *Manifesto Dada* ou os *Manifestos Futuristas*. Nestes últimos, a crença na pertinência e na oportunidade da transgressão pura, levara os seus cultores a uma hipotética destruição do cânone, considerado já gasto por séculos de habituação. No Surrealismo, a mudança é menos primária mas nem por isso menos profunda ou significativa. A tónica na importância de fenómenos até então mais ou menos desconhecidos, como a descoberta do inconsciente ou a insistência em manifestações ocultistas ou exotéricas, cria um tipo de experimentações com a linguagem e com as artes plásticas, que favorece o aparecimento de uma nova forma de encarar a literatura, mesmo se, no início, o Surrealismo não se quis apresentar como uma corrente estética, mas como um modo de conhecimento do ser humano. A leitura da definição de André Breton, no Primeiro Manifesto, estabelece inequivocamente essa premissa fundamental para a compreensão teórica das intenções dos cultores do movimento [1]. Sabemos, no entanto, que os textos surrealistas, se exceptuarmos algumas experiências iniciais, mais vocacionadas para a desestruturação da linguagem e do pensamento, não podem ser considerados como meras formas de conhecimento do inconsciente, mas jogam, frequentemente,

[1] Cf., André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Idées/Gallimard, 1963 [1924], p. 37: «Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.»

de forma brilhante, com os interstícios da memória, seja ela intencionalmente convocada ou não. O discurso automático é também, quase sempre, o discurso das correlações entre associações do exterior e da psique, associações que legitimam as estranhas imagens, metáforas e comparações com que nos deparamos nos produtos finais.

Vanguarda mais madura e elaborada do que as do início do século, o Surrealismo é um marco inquestionável na Literatura e nas artes plásticas, não só como manifestação datada e ideologicamente organizada num determinado momento histórico, mas também e, principalmente, como motora de possibilidades futuras, isto é, como lastro estético impossível de ignorar. A actual geração de poetas ainda se deverá considerar devedora das liberdades e da abertura emocional e poética, que a procura incessante da verdade e das potencialidades da escrita possibilitou.

Em Portugal, devido a circunstâncias várias[2], o Surrealismo, mesmo não sendo desconhecido, como o provam referências, ainda que pouco elogiosas, de Agostinho de Campos, simultâneas ou quase, à publicação do Primeiro Manifesto[3], não conseguiu implantação significativa até ao fim da década de 40. O corte epistemológico com o neo-realismo deve-se sobretudo à ausência de novidade estética na maior parte dos escritores neo-realistas e ao desconhecimento implícito e voluntário da conceptualização teórica do movimento. O fim dos anos 40 é marcado pelo aparecimento de dois grupos surrealistas, de efémera existência, e que se digladiarão durante o curto espaço de tempo em que existem como movimento organizado, criticando-se mutuamente e criticando os adeptos do neo-realismo[4]. Apesar de alguma instabilidade, visível nos manifestos produzidos, nas cartas que se dirigem ou nas próprias actividades que organizam, e de um lapso temporal limitado e limitador, a verdade é que os surrealistas tiveram impacte no ambiente intelectual dos fins de 40 e dos inícios de 50, sobretudo com a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill, António Maria Lisboa, Pedro Oom ou Mário Henrique Leiria, independentemente do grupo a que pertenceram e das desinteligências entre si. De entre os nomes citados, o expoente máximo é sem dúvida Cesariny, cuja obra pode ombrear com as dos maiores

---

[2] Cf., Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 12-25.

[3] Cf. *Idem*, p. 15: «(…) nem parece que a [fronteira] passe agora o super-realismo francês do sr. André Breton».

[4] Cf., *idem*, pp. 25-66.

nomes da segunda metade de novecentos. Um estudo completo da produção do autor, até 1987, foi já levada a cabo num trabalho da autora. Há, contudo, uma última obra, publicada em 1989, *O Virgem Negra*, que levanta curiosos problemas de intertextualidade, apropriando-se, num vertiginoso processo de entrelaçamento de discursos, de textos (de) outros, que representam, em última instância, uma fuga consciente e premeditada ao cânone. Neste pequeno ensaio, propomo-nos estudá-la, tentando descortinar os seus processos de construção e a funcionalidade dos textos ecoados, na medida em que eles se encontram motivada e criteriosamente escolhidos.

A exclusão em relação ao cânone começa com a análise da capa, que contém o título e a autoria, de forma, curiosamente muito semelhante à utilizada em séculos anteriores, o que, evidentemente, não é fortuito. A aparente filiação estética ou temporal esconde a completa subversão contida no título, que promete um conteúdo transgressivo das próprias memórias que convoca. A indefinição masculino/feminino de *O Virgem Negra*, parece desvendar a importância, em toda a obra, da homossexualidade, paródica e conscientemente assumida. O subtítulo, *Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras por M.C.V.* who knows enough about it *seguido de Louvor e Desratização de Álvaro de Campos pelo mesmo no mesmo lugar. Com 2 cartas de Raul Leal (Henoch) ao Heterónimo; e a Gravura da universidade*, dá conta da complexidade do texto que se estilhaça em raízes e heranças incontornáveis. Fernando Pessoa e heterónimos, espécie de figuras tutelares, exercem o fascínio, que se presta à paródia e à irreverência. A pretensa explicação às crianças (a que o diminutivo confere um sentido irónico) funciona ao contrário do que parece: a aparente simplificação só o é ao nível do enunciado, que nunca de um conteúdo que não pretende simplificar, mas antes apropriar-se do discurso alheio, entronizando-o, mesmo se parecendo destruí-lo. É também o caso da frase «Louvor e Desratização» que remete imediatamente para a obra de Cesariny, publicada em 1953, *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* [5], embora o termo desratização implique um trabalho maior de depuração e de destruição do que a anterior simplificação. A gravura da Universidade a que o título faz referência é uma representação dos paços da Universidade de Lisboa, fundada por D. Dinis, e em ruínas no início de oitocentos, data a que reporta a gravura, o que simboliza a falência do saber instituído. Para além da evidente importância tutelar de Pessoa, como veremos, há ainda a considerar que o autor de

[5] Para um estudo desta obra, cf., Maria de Fátima Marinho, *op.cit.*, pp. 323-334.

Mensagem não é apenas o nome implícito que devemos descortinar nas entrelinhas, mas a máscara que se instaura desde o início, o duplo que permite dizer eu, sendo o outro.

Esta perturbação da lei da diferença[6] tem consequências a nível da leitura e da compreensão do texto, na medida em que a escrita se apresenta como dúplice e enganadora. O eu do sujeito é assimilado ao de Pessoa, havendo constantemente uma fundamental ambiguidade de interpretação de uma identidade que não é estável nem totalmente coerente. A afirmação de que «Sou um romano da decadência total, / Aquela do século IV depois de Cristo, / Com os bárbaros à porta e Júpiter no quintal.»[7], direcciona a leitura no sentido de posicionar convenientemente uma crise de identidade, que começa com questões que se prendem com segredos, sexo e sonhos e termina com uma alucinante busca de textos de autorias diversas, que, paradoxalmente, legitimam e favorecem uma identidade periclitante, mas portadora de todos os sentidos que a paródia e a intertextualidade convocam. A indefinição do eu e do tu anuncia a indistinção, que é, simultaneamente, a da escrita, própria e alheia:

> Quem te disse ao ouvido esse segredo
> Que raras deusas têm escutado –
> Aquele amor cheio de crença e medo
> Que é verdadeiro só se é segredado?...
> Quem to disse tão cedo?
>
> Não fui eu, que te não ousei dizê-lo.
> (…)
> Ou foi só que o sonhaste e eu te sonhei?» (p. 51)

A crise do sujeito, desvendada em versos como «Eu o mim de mim expulso» (p. 14) ou «E eu era ela que me olhava cabisbaixo» (p. 33) e na afirmação do anti-génio («Que eu era um anti-génio (…), p. 31), concorrem para criar um clima de relativização da noção de ser estruturado, que se expressa em linguagem própria, para instaurar o reino da dúvida, que se estende da afirmação de um sujeito duplo, mascarado, até à assunção de um discurso que recria parodicamente

---

[6] Cf., Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *Visages du Double – un Thème Littéraire*, Issoudun, Editions Nathan, 1996, p. 5: «Mais pour qu'il y ait véritablement double, il faut que l'accent soit mis sur l'identité entre les deux éléments en présence, que l'on sente avant tout une perturbation de la loi de la différence.»

[7] Mário Cesariny de Vasconcelos, *O Virgem Negra*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1989, p. 17. Nas próximas citações, o número da página será colocado entre parêntesis.

um outro, exigindo distância irónica e crítica de quem lê[8], e aceitando a inerente auto-reflexividade. Claro que a paródia exige do leitor o reconhecimento do hipertexto, sem o qual falha o efeito e o verdadeiro significado. A dupla implicação, do autor e do leitor, tem como corolário o enriquecimento do sentido e a inflexão de propósitos, que, repentinamente, se podem tornar opostos aos dos textos de origem, como, por exemplo quando se usa o termo «paneleiro» (p. 19), vulgar e irreverente.

Toda a obra é construída com referências vertiginosas à cultura ocidental, numa alucinante apropriação do discurso de outrem, transformando-o de acordo com propósitos bem definidos. O nome do primeiro poema, «Prótese», não só parece evocar o tradicional prólogo, como apelar para a implantação artificial de algo que se torna pertença do outro, sem o ser na realidade. Neste texto, que poderíamos considerar como a enunciação de uma série de princípios programáticos (não irei ao ponto de lhe chamar arte poética), encontramos versos que já demonstram a indistinção dos dois eus, apelando para a reconstrução do paradigma cultural do ocidente:

> Co'a breca da antinomia
> Em desuso há seis mil anos
> Fabriquei a cartesia
> Dos heterónimos manos
> (…)
> Depois de bem antinómico
> Fui ao Platão dos Diálogos
> E apanhei-lhe os análogos
> Diálogos anatómicos
> (…)
> Homero, não, nunca quis,
> Leva tudo a braço forte (…) (pp. 11-12)

Nesse paradigma encaixam os heterónimos pessoanos, que Cesariny trata de modo desrespeitoso, embora imprescindíveis para a sua arte poética:

> O Álvaro gosta muito de levar no cu
> O Alberto nem por isso
> O Ricardo dá-lhe mais para ir
> O Fernando emociona-se e não consegue acabar (p. 69)

---

[8] Cf., Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989 [1985], p. 50: «Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irónica e crítica.»

A desestrutração do sujeito, inerente à construção dos heterónimos, encontra-se reduplicada na indistinção entre o sujeito Cesariny e a(s) máscara(s) que ele finge colocar, usando o discurso do outro transfigurado. O poema «Alheio» é disso exemplo, como, aliás, o título parece significar: o *Ultimatum*, de Álvaro de Campos é ecoado em versos como os a seguir transcritos: «Pois Bourget, Barrès, Anatole não está-se mesmo a ver / Onde se apanha disto para comer?» (p. 24); a leitura do texto mostra que o eu é indubitavelmente o de Pessoa («E não queriam vocês / Que eu escrevesse em inglês, / Me desse à Inglaterra / Que nunca foi Europa, que é uma terra / Entre o direito e o torta», p. 25), mas a referência a Antero e a Bernardim Ribeiro ou a paródia de Sá-Carneiro e de uma cantiga medieval não se revelam menos importantes.

A transcrição de uma quadra do poema «Quase», de Mário de Sá-Carneiro, com versos intercalados da autoria de Cesariny, que ironizam e desvirtuam o sentido inicial, acentua o carácter transgressivo, sem deixar de sublinhar o poder da memória e sua capacidade de regulação da energia criativa. Em Sá-Carneiro lemos:

> Um pouco mais de sol – eu era brasa,
> Um pouco mais de azul – eu era além.
> Para atingir, faltou-me um golpe de asa…
> Se ao menos eu permanecesse aquém…[9]

A passagem de Cesariny domestica a acepção conceptual, comentando ironicamente cada verso e, por conseguinte, retirando-lhe características de drama existencial:

> Um pouco mais de sol – eu era brasa
> (Ainda asa que tem pouco sol em casa)
> Um pouco mais de azul – eu era além
> (Com o azul japonês que o Sky português tem)
> Para atingir, faltou-me um golpe de asa.
> Se ao menos eu permanecesse aquém… (mais perto de casa). (pp. 26-27)

A alternativa que se segue a esta estrofe («Ou então:», p. 27) introduz o primeiro verso da célebre cantiga de Mendinho («Seía m'eu na ermida de San Simhon»[10]) para de seguida inflectir num sentido dife-

---

[9] Mário de Sá-Carneiro, *Poesias*, com um estudo crítico de João Gaspar Simões, Lisboa, Ática, s/d, p. 68.

[10] *500 Cantigas d'Amigo*, edição crítica de Rip Cohen, Porto, Campo das Letras, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, 2003, p. 311.

rente do primitivo, que é de espera e de solidão. Em Cesariny, o amado chega e o sujeito hesita na concessão do dom, do objecto de desejo, à semelhança do que sucede no poema «Canção», de *Primeiros Poemas*, de Eugénio de Andrade:

> Tinha um cravo no meu balcão;
> veio um rapaz e pediu-mo
> – mãe, dou-lho ou não? [11]

Em Cesariny lemos:

> Sedia-m'eu n'Ermida de S. Semeão,
> Veio o velido ao meu balcão.
> Veio, velido, ao meu sentido.
> Mãe! Dou-lho ou não? (p. 27)

As interferências constantes de vozes externas, que passam também pela transcrição do início de *Menina e Moça*, pela referência conjunta ao estilo renascentista e à coetânea inquisição («Foi quando veio à terra portuguesa / A ítala medida pituitária / O *dolce stilo nuovo* / Com as fogueiras acesas / Para quem saísse da área», p. 28), instauram um discurso de construção de identidade e do respectivo questionamento.

É o que acontece também em outros poemas, de que daremos agora alguns exemplos. As primeiras estrofes de «Dois Excertos de Odes», de Álvaro de Campos são parafraseadas, de molde a retirar-lhes solenidade, imprimindo-lhes um tom voluntariamente erótico:

Álvaro de Campos	Mário Cesariny
Vem, Noite, antiquíssima e idêntica Noite Rainha nascida destronada, Noite igual por dentro ao silêncio, Noite Com as estrelas lantejoulas rápidas No teu vestido franjado de Infinito. [12]	Vem, Vulva antiquíssima e idêntica Vulva Rainha nascida destronada morta Vulva igual por dentro ao silêncio, Vulva Com teus pentelhos lantejoulas rápidas No teu Olho franjado de Infinito. (p. 81)

No resto do poema continua o mesmo tom, simultaneamente, evocativo e transgressor, destruindo o significado ontológico que Campos consegue transmitir. A mudança de objecto da evocação acarreta a

---

[11] Eugénio de Andrade, *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, p. 11.

[12] Fernando Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Aguilar Editora, 1965, p. 311.

mudança de paradigma estético e, consequentemente, a alteração de propósitos, que se revelam, subitamente, outros.

É assim que a «desratização» de Campos, para usarmos o mesmo termo de Cesariny, está também presente no poema «Tabacaria», cujos três primeiros versos são transcritos, acrescentando-se mais alguns, que fazem esquecer/alterar o texto original:

Álvaro de Campos	Mário Cesariny
Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. À parte isso, tenho em mim todos os [sonhos do mundo [13]	Não sou nada Nunca serei nada Não posso querer ser nada… Lembram-se? Então estendam-se ao sol, abdigam e [entendam-se (p. 34)

A interrogação («Lembram-se?») apela directamente ao código cultural do leitor, sobretudo se tivermos em conta que o sujeito assume ficticiamente a identidade daquele de cujo discurso se apropria. O último verso transcrito destrói qualquer tentativa de seriedade ou de preocupação reflexiva. É a pretendida banalização de comportamentos e atitudes.

Num outro texto, o autor de *Manual de Prestidigitação* anula o sentido trágico do poema do ortónimo, «O Menino da sua Mãe», introduzindo termos opostos ou diferentes, que visam destruir a carga sentimental, para instaurar o predomínio da ruptura, que a paródia propicia:

Fernando Pessoa	Mário Cesariny
No plaino abandonado Que a morna brisa aquece, De balas traspassado – Duas, de lado a lado –, Jaz morto e arrefece. (…) Lá longe, em casa, há a prece: «Que volte cedo e bem!» (Malhas que o Império tece!) Jaz morto, e apodrece, O menino de sua mãe.[14]	No plaino abandonado Que a morna brisa aquece, De varas trespassado – Duas, de lado a lado –, Jaz exposto e arrefece. (…) Lá longe – na Casa do Conto – há prece: «Que morra cedo e bem!» Malhas que o Império tece! Ainda vive e parece O menino de sua mãe. (pp. 47-48)

[13] *Idem*, p. 362.

[14] *Idem*, p. 146.

Ainda do ortónimo, há a considerar a paráfrase que é feita do poema «Isto», onde o problema da representação da dor do sujeito e consequente construção poética se transforma num texto de linguagem vulgar e voluntariamente chocante:

Fernando Pessoa	Mário Cesariny
Dizem que finjo ou minto Tudo que escrevo. Não. Eu simplesmente sinto Com a imaginação. Não uso o coração. Tudo o que sonho ou passo, O que me falha ou finda, É como que um terraço Sobre outra coisa ainda. Essa coisa que é linda. Por isso escrevo em meio Do que não está ao pé, Livre do meu enleio, Sério do que não é. Sentir? Sinta quem lê![15]	Dizem que sou um chão De rodas de veículos, Dizem que é assim mas não, Eu simplesmente são Com a imaginação. Nunca uso testículos. Tudo o que para que tendo – O que me sobe, exacta, A roda do infinito – É como um grande membro Que n'ata nem desta E o próprio sopro mata Ao guarda de plantão E isso é que eu acho bonito (…) Por isso conto o meio Do que não teve pé. Livre de jaça ou esteio, Cheio do que não é. Não são pombo-correio Colhões tenha quem lê. (pp. 61-62)

A importância da figura tutelar de Fernando Pessoa é ainda demonstrada, sem margem para dúvidas, num poema em que o artificial eu pessoano se refere, ironicamente, à descoberta que, tardiamente, fizeram da sua obra, ou ao cinquentenário da morte, ocorrida, como se sabe, em 1935:

> O Virgem Negra, tal me descobriram
> Cinquenta anos depois,
> Em minha infusão estou. Tombam, deliram
> Em vão quantos seguiram
>
> Minha viagem ao nunca ser dois (…) (p. 67)

[15] *Idem*, p. 165.

A amostragem que deixámos, bem com a paródia das cartas de amor de Pessoa (pp. 63-65), de um verso de Cesário Verde, «E pão-de-ló molhado em malvasia»[16] ou do tipo de textos do *Romanceiro* (p. 89), ajudam a construir um universo pleno de reminiscências culturais que se convocam para serem questionadas, transformadas e, até, revitalizadas. Como escreve Linda Hutcheon, parodiar não é destruir o passado, a herança cultural, mas endeusá-lo(a) pelo aproveitamento que dele(a) se faz[17].

E a herança cultural inclui, evidentemente, o paradigma cristão, que se trata também de repudiar, usando o mesmo processo atrás analisado.

A ligação entre surrealismo e ateísmo[18], estabelecida desde a arqueologia do movimento, e na linha da irreverência e da ironia que lhe é própria, é também uma constante da pequena obra de Cesariny. Ducornet afirma que o discurso surrealista sempre se distinguiu pela resistência à opressão religiosa, como a qualquer outro tipo de ditadura[19].

Cesariny usa a imagem do sapo, «como se ele realmente fosse Jesus de Nazaré.» (p. 71), para o invectivar, significando todo o mal que se praticou em seu nome e postulando a vingança final:

> Durante toda a minha vida me ofendeste e torturaste. Em teu nome – e em nome de todas as almas livres da cristandade – foi torturada a minha infância. (…)
>
> Eu, Tot Mègatérion, condeno-te, Jesus de Nazaré, a ser escarnecido, coberto de escarros, flagelado e por fim crucificado. (…) (pp. 71-72).

A destruição de um dos elementos fundamentais da cultura ocidental é um dado inquestionável da estética do autor de *Manual de*

---

[16] Cesário Verde, *Todos os Poemas*, organização, Introdução e Bibliografia de Jorge Fernandes da Silveira, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995, p. 158 e *O Virgem Negra*, p. 70.

[17] **Cf., Linda Hutcheon,** *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 126: «To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it.»

[18] **Cf. Guy Ducornet,** *Surréalime & Athéisme*, Paris, Ginko Editeur, 2007.

[19] Cf., *idem*, p. 25: «À l'écart absolu des dogmatismes religieux asphyxiants et des idéologies cadenassées, le discours surréaliste originel et ininterrompu plonge ses racines dans l'Histoire tumultueuse et tragique de la résistance à l'oppression religieuse. Il est donc grand temps d'y prêter l'oreille.»

Prestidigitação, como já se antevira em *Um Auto para Jerusalém*[20]. Ele corrói, pela ironia, paródia ou paráfrase, conceitos que constituem o cerne da memória colectiva e individual. O próprio fascínio pela figura de Raul Leal corrobora essa fatal atracção pelo interdito, que se afirma uma constante.

A explicação de Fernando Pessoa, que se anuncia no título, não é uma explicação, mas um modo de reescrita dos discursos do passado, que ganham novos contornos, novos significados e que se auto-destroem e, simultaneamente, se auto-preservam, ao aparecerem em outros contextos. É a máscara *pegada à cara*, indispensável, assumida, recusada, fundamental. Com Cesariny poderíamos dizer, tal como ele o faz em relação ao «jovem mágico», de *Pena Capital*, que o sujeito «falou por acaso que nem se chamava assim»[21].

---

[20] Cf. Maria de Fátima Marinho, *op.cit.*, pp. 349-360.

[21] Mário Cesariny de Vasconcelos, *Pena Capital*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982 [1957], p. 26.

«Palavras em liberdade»: o inclassificável texto de vanguarda

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA
(Universidade do Minho)

> (…) le Texte ne s'arrête pas à la (bonne) littérature; il ne peut être pris dans une hiérarchie ni même un simple découpage de genres. Ce qui le constitue est au contraire (ou précisément) sa force de subversion à l'égard des classements anciens.
>
> ROLAND BARTHES, in *De l'œuvre au texte*.

1. Definições e indefinições do termos Vanguarda

Quando falamos em 'Vanguardas' ou em 'arte de vanguarda' todos temos em mente uma série de movimentos, que, a partir do início do século XX, marcaram a história da arte e da literatura na Europa e no mundo em vários momentos e de modos diferenciados. Nesse sentido, é costume distinguir-se entre uma vanguarda dita 'histórica', em que enquadramos movimentos pertences à primeira metade do século XX, como o Futurismo (movimento fundador) – nas suas vertentes italiana e russa – o Dadaismo ou o Surrealismo (para mencionarmos apenas os mais globais), e uma neo-vanguarda, que enquadra movimentos que surgiram no pós-guerra, nomeadamente a partir dos anos cinquenta. Contudo, quando usamos hoje o termo vanguarda, arriscamo-nos, como sugere Susan Rubin Suleiman, a cair num pântano conceptual e terminológico (cf. Suleiman, 1990: 11), onde podem ser encontradas definições diversas, que vão desde a concepção da vanguarda como categoria histórica ou, pelo contrário, transhistórica até à concepção

da vanguarda como uma categoria estética ou, pelo contrário, filosófico-política.

Tendo aparecido na Idade Média com um sentido literal militar, a palavra 'vanguarda' adquire, no Renascimento, um sentido figurado. Contudo, a metáfora de vanguarda, tal como utilizada actualmente surge apenas no século XIX. O termo começa a ser usado com alguma consistência num sentido político logo após a Revolução Francesa, sempre ligado ao pensamento político radical[1]. O uso do termo no sentido artístico-literário deriva directamente da linguagem política revolucionária e, portanto, para além da sua origem militar inicial, a palavra vanguarda encontra-se marcada pela linguagem da subversão política e social, marca essa que, de algum modo, prevalece no seu significado quando aplicado a uma concepção estética, o que, ao contrário do que advoga Renato Poggioli[2], está bem patente, por exemplo, no Futurismo de Marinetti.

Assim, sendo utilizado como designação periodológica, definindo um determinado período na história da arte e da literatura, o termo vanguarda pressupõe, também, uma estética de ruptura, que para muitos é intemporal e, portanto, de extrema relevância para a apreciação de alguns fenómenos artísticos da actualidade. Esta é a visão, por exemplo, de Richard Kostelanetz, o qual refere, na introdução ao seu *Dictionary of the Avant-Gardes* (1993): «My principal reason for doing a book of this title would be to defend the continuing relevance of the epithet 'avant-garde,' which frequently appears in my own critical writing» (ix). Nesta acepção a vanguarda é vista como uma estética de ruptura – caracterizada pela inovação e pela rejeição inicial desses mesmos pressupostos estéticos (cf. Kostelanetz, 1993: ix) – centrando-se na obra em si mesma e deixando de ser considerada um movimento, como é referido por Wladimir Krysinski: «What characterizes this new and positive vision of the avant-garde is an emphasis on the work itself rather than on the collective, declarative and ideological ways of transgressive affirmation through manifestoes» (Krysinski, 1999: 22).

---

[1] Para a história do termo cf. Matei Calinescu (1977: 95-111). Em relação ao uso inicial do termo num contexto político e radical, cf. Poggioli (1968: 8-12).

[2] No seu estudo pioneiro sobre as vanguardas, *The Theory of the Avant-Garde* – (e devemos ter em atenção que se trata de um livro que remonta aos anos cinquenta) – Poggioli separa as vanguardas artísticas das vanguardas políticas, apontando para uma separação abrupta entre aquilo que chama as duas vanguardas a partir do início do século XX (cf. Poggioli 11-2). Ao contrário, Matei Calinescu, em *Faces of Modernity* (1977), aponta uma conexão sempre presente entre o político e o artístico.

Contestando deste modo teorias da vanguarda, que, como as mais conhecidas, de Renato Poggioli ou de Peter Bürger, se centram sobre pressupostos universalistas, englobando no mesmo enquadramento teórico estéticas de ruptura provenientes de pressupostos e de topografias muito diferentes, teóricos como Kostelanetz ou Wladimir Krysinski fazem incidir as suas definições de vanguarda em pressupostos que tenham em conta a pluralidade de contextos geográficos e estéticos de que as múltiplas experiências de vanguarda se reclamam, atribuindo, de forma paradoxal, a esta localização a universalidade do termo:

> But to understand them within the unifying avant-garde context we have to realize that their differences attain a common global dimension of polemics, projectuality, overcoming and going beyond the stereotypes of any obedience. Here the avant-garde fulfils its non-ascribed mission of being a precious discourse of the universal values, that is to say those which guarantee the survival and the regeneration of the creative and dialectic impulses turned towards the real (Krysinski, 1999: 29).

Neste sentido, poderemos incluir nas vanguardas experiências estéticas tão diversas como as ocorridas no princípio do século XX – que iniciam aquilo que veio a denominar-se vanguarda histórica –, e textos que entram em ruptura teórica com a própria concepção do literário, como é o caso do texto de Roland Barthes do qual retirou a epígrafe a este ensaio.

Conquanto possa estabelecer um enquadramento importante para experiências artísticas e estéticas que, ainda hoje, se colocam à margem do preestabelecido e tentam ser absolutamente inovativas, parece-nos irrefutável, porém, que é impossível falarmos hoje de vanguardas sem ter em conta os vários movimentos que ao longo do século XX se foram reclamando desse epíteto, isto é, não o poderemos fazer sem colocar o termo no tempo e na história. E ao fazê-lo não poderemos deixar de considerar aquilo que Rosalind Krauss denominou o mito da originalidade. A originalidade da vanguarda, nomeadamente daquilo a que convencionalmente chamamos a vanguarda histórica, funda-se, literalmente, na ideia de 'origem', que elas se propõem ser (veja-se, a este respeito, o manifesto fundador do Futurismo com a sua invectiva à destruição de todo o passado e tradição); contudo, o discurso da originalidade das vanguardas, como refere Rosalind Krauss, não passa de uma ficção, na medida em que reproduz a prática discursiva do museu e do historiador de arte, na sua tentativa de preservação da 'aura' do objecto artístico (cf. Krauss, 1985: 162). Assim sendo, tal como é referido por Krauss, entre outros, é o próprio discurso autocriador das vanguardas históricas que as coloca na posição de serem

recuperadas pela tradição que tentam destruir[3]. Como refere um outro crítico, Irving Howe:

> In the war between modernist culture and bourgeois society, something has happened recently that no spokesman for the *avant-garde* quite anticipated. Bracing enmity has given way to wet embraces, the middle-class has discovered that the fiercest attacks upon its values can be transposed into pleasing entertainments, and the *avant-garde* writer or artist must confront the one challenge for which he has not been prepared: the challenge of success (Howe, 1967: 24).

Por isso mesmo, no pólo oposto de Wladimir Krysinski, vários autores consideram que a vanguarda, enquanto projecto artístico e literário está morta[4]. Paul Mann, num livro justamente intitulado *The Theory-Death of the Avant-Garde* (1991), parte dessa assumpção para analisar a ligação que considera profícua entre a morte e a teoria naquilo que às vanguardas diz respeito, na medida em que, usando as suas próprias palavras, por uma lado, a morte da vanguarda é a sua teoria e, por outro, a vanguarda teoriza a sua própria morte (cf. Mann, 1991: 3). Nesse sentido, como diria Matei Calinescu, não se pode definir um momento histórico para a morte da vanguarda, pois a vanguarda, pela sua própria definição, tem estado a morrer desde sempre, consciente e voluntariamente (cf. Calinescu, 1977: 124). Contudo, é o ensaio bastante mais antigo de Hans Magnus Enzensberger, «As aporias da vanguarda» (1962), que mais cedo aponta um dedo acusador às novas vanguardas (dos finais da década de cinquenta e dos anos sessenta), na medida em que elas tentam reproduzir um discurso sobre originalidade, que, nem é novo, uma vez que havia sido ensaiado pelas vanguardas históricas, nem é honesto, no sentido em que as mesmas

---

[3] Veja-se a este respeito o artigo importantíssimo de Hans Magnus Enzensberger, intitulado «As aporias da vanguarda» (1971), no qual o escritor alemão denuncia o fim da vanguarda e a impossibilidade de se continuar a usar esse termo para nomear as experiências estéticas da segunda metade do século XX.

[4] Veja-se também, em relação à problematização da morte das vanguardas, Matei Calinescu (1977: 120-5), o qual refere as várias posições que se perfilam no panorama literário, tal como se encontrava na segunda metade dos anos setenta, acabando por concluir que o termo vanguarda continua a fazer sentido e a ser utilizado, quer por artistas, quer pela crítica: «(…) despite the crisis it had to face in the 1960s, the concept of the avant-garde did not collapse. **It was secretely protected by its inner contradictions**, indeed by its innumerable aporias (…), and, paradoxicaly, by its long and almost incestuous association with both the idea and the praxis of cultural crisis» (id.: 124).

vanguardas históricas já tinham provado a inevitável aporia do seu discurso. Como refere Enzensberger no final do seu ensaio:

> A acusação que se deve fazer à vanguarda de hoje, é, não a de ir longe demais, porém de manter as portas abertas atrás dela, de procurar apoio em doutrinas e colectividades, de não ser consciente de suas próprias aporias, desde há muito resolvidas pela história. Ela faz comércio de um futuro que não lhe pertence. Seu movimento não é senão regressão. A vanguarda se transformou no seu oposto, ela se tornou anacronismo. O risco pouco visível mas infinito, em que vive o futuro das artes, ela recusa assumir» (Enzensberger 1971: 112).

Se concordarmos com a teorização proposta por Peter Bürger em *Theorie der Avantgarde*, teremos de rejeitar a consideração das novas vanguardas enquanto tal, na medida em que, tal como Enzensberger, Bürger parte do princípio que as vanguardas são, mais do que um projecto artístico *per se*, um projecto artístico com características vincadamente políticas e, nesse sentido, tornaram-se um projecto político falhado. Para Peter Bürger, as vanguardas caracterizam-se, essencialmente, pela rejeição da crescente autonomização da arte enquanto instituição, promovendo uma aproximação da arte à *praxis* social, o que é visível, por exemplo: na forma como a arte de vanguarda se constitui em grupos, que implicam a rejeição da produção individual do objecto artístico; ou no uso que faz da montagem, recorrendo à utilização de pedaços do real e desestabilizando, desse modo, a divisão arte/vida, ou representação/objecto (cf. Bürger 1989). Contudo, uma vez que a aproximação da arte à sociedade tem sido feita através da integração da arte na sociedade de consumo, Peter Bürger acaba por concluir que a prática da arte na sociedade capitalista dos nossos dias é feita de forma a desvalorizar a própria actividade artística, anulando, assim, o seu potencial revolucionário. Assim sendo, o autor acaba por se questionar acerca da utilidade de uma aproximação da arte à *praxis* social, apontando claramente para a necessidade da autonomia da instituição artística no sentido de viabilizar uma prática revolucionária e destabilizadora da actividade artística. Refere Bürger:

> In late capitalist society, intentions of the historical avant-garde are being realized, but the result has been a disvalue. Given the experience of the false sublation of autonomy, one will need to ask whether a sublation of the autonomy status can be desirable at all, whether the distance between art and the praxis of life is not requisite for that free space within which alternatives to what exist become conceivable (Bürger, 1989: 54).

2. A vanguarda como uma «cultura de crise»

Independentemente de adoptarmos uma ou outra posição, isto é, quer vejamos o conceito de vanguarda como um conceito utilizável ainda hoje para descrever experiências artísticas contemporâneas ou concordemos que a vanguarda, enquanto projecto artístico inovador, está morta, importa referir que os fenómenos artísticos e culturais que reclamam para si o epíteto de vanguarda, se caracterizam também, ou acima de tudo, pela transgressão que fazem de códigos artísticos prevalecentes e, nesse sentido, são destabilizadores das próprias convenções de género. Como refere Marjorie Perloff: «The avant guerre is also the time of *parole in libertà* – the visualization of the text that is neither quite 'verse' or 'prose,' a text whose unit is neither the paragraph nor the stanza but the printed page itself» (1986: xviii). Esta é, porventura, uma das características principais dos movimentos de vanguarda, uma vez que a ruptura com a tradição tão apregoada por todas as vanguardas – e notoriamente pelo Futurismo, quando no Manifesto fundador reclama uma originalidade primordial para o movimento – implica, antes de mais, uma ruptura com as regras de género estabelecidas pelas convenções literárias. Como também é referido por Marjorie Perloff: «If collage and its cognates (montage, assemblage, construction) call into question the representability of the sign, such related Futurist modes as manifesto, artist's book, and performance call into question the stability of genre, of the individual medium, and of the barrier between artist and audience» (Perloff, 1986: xviii).

Nesse sentido, pela forma como transgride parâmetros impostos pela tradição e pelo uso, a arte de vanguarda representa, naquilo que aos géneros e modos diz respeito, a desestabilização absoluta, sendo assim promotora do caos, ou, para usar palavras de Matei Calinescu, a vanguarda desenvolveu-se como uma «cultura de crise» (cf. Calinescu, 1977: 124). Valerá a pena citar aquilo que Matei Calinescu afirma acerca deste aspecto da vanguarda:

> The avant-gardist, far from being interested in novelty as such, or in novelty in general, actually tries to discover or invent new forms, aspects, or possibilities of *crisis*. Aesthetically, the avant-garde attitude implies the bluntest rejection of such traditional ideas as those of order, intelligibility, and even success (…): art is supposed to become an experience – deliberately conducted – of failure and crisis. If crisis is not there, it must be created (*ibid*.).

Essa configuração do caos passa não só pela indefinição genérica, como é apontado na epígrafe inicial a este artigo, mas também

ou, ainda, antes disso, pela própria constituição multidisciplinar das vanguardas. Nesse sentido, quando falamos em movimentos de vanguarda, não estamos normalmente a referir-nos separadamente à literatura, às artes plásticas ou ao cinema, entre outros, mas a designar qualquer uma destas formas de expressão artística que confluem numa estética de ruptura com pressupostos semelhantes. Em muitos casos não podemos sequer falar *strictu sensu* de uma vanguarda poética, ou de uma vanguarda artística, musical, cinematográfica, ou outra, sem termos em conta um movimento global de vanguarda. Veja-se, por exemplo, o caso do Futurismo italiano, o movimento que poderá ser considerado fundador das estéticas de vanguarda; basta atentarmos nos títulos dos manifestos do Futurismo para nos apercebermos da globalidade artística deste movimento, pois entre eles encontramos, o «Manifesto dos Pintores Futuristas», o «Manifesto dos Músicos Futuristas», «A Escultura Futurista», o «Manifesto Técnico da Literatura Futurista», a «Arquitectura Futurista», «O Teatro Futurista Sintético», «A Cinematografia Futurista», culminando no manifesto que mais claramente demonstra a politização deste movimento, o «Manifesto do Partido Futurista Italiano»[5]. Do mesmo modo, o Surrealismo é, antes de mais, uma poética global e inclusiva, que, tal como é referido por Sir Nicholas Serota no catálogo da exposição *Surrealism: Desire Unbound*[6], se distingue por uma enorme abrangência e riqueza, abarcando não só a arte e a literatura, como a psicanálise, a filosofia e a política (cf. Serota, 2001: 7). Naturalmente, o mesmo poderá ser aplicado ao Dadaismo, o qual se configura como um movimento global, em que literatura, pintura, escultura, fotografia, teatro partilham uma mesma estética revolucionária.

A interdisciplinaridade destes, como de outros, movimentos de vanguarda não raro encontra eco na colaboração de vários artistas na produção do objecto de arte – como no caso exemplar dos surrealistas através dos 'cadavres exquis', ou no caso mais abrangente da colaboração em formas de arte elas próprias bastante mais multidisciplinares, como é o caso do cinema, da dança ou do teatro. Um caso ilustrativo é o famoso poema verbal-visual de Blaise Cendrars, *La prose du transsibérien* (1913), feito com a colaboração da pintora Sonia

---

[5] Cf. *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e Poemas* (1979), da Edit. Vega.

[6] Trata-se do catálogo de uma exposição levada a cabo na *Tate Modern* em Londres, entre 20 de Setembro de 2001 e Janeiro de 2002, posteriormente levada para o *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque (6 de Fevereiro a 12 Maio de 2002).

Delaunay[7]. Como refere Marjorie Perloff, na sua detalhada análise deste texto em *The Futurist Moment* (1986), este poema é precursor das rupturas estéticas dos movimentos de vanguarda do início do século, nomeadamente pela forma como rompe com a prática estabelecida de classificação de géneros e de formas poéticas, assim como com a integridade do meio usado – note-se que o poema-pintura surge sob um formato inusitado, impresso que foi numa espécie de desdobrável (uma só folha de papel, dividida ao centro, e dobrada em vinte e dois painéis desdobráveis como um acordeão)[8].

Estes movimentos absorvem, assim, a actividade de artistas multidisciplinares, isto é, que buscam diferentes expressões para a sua arte e às vezes encontram novos formatos e novos géneros, muitas vezes no limiar de diferentes formas de arte (o teatro e a dança, a poesia e a pintura, o cinema e as artes plásticas, etc.), mas que, em alguns casos, se constituem como géneros, formatos, modos novos de expressão. Desde logo, em Portugal, a vanguarda histórica encontra no futurista Almada Negreiros o exemplo maior do artista multidisciplinar, criador de novas formas de expressão artístico-literária, para quem a vanguarda realizada pelo chamado grupo de Orfeu em Portugal «era já a consequência do encontro das letras e da pintura. Era mesmo a primeira vez que tal acontecia em Portugal desde o nosso século XV» (Negreiros, 1993: 174). Esta é uma característica comum a uma parte substancial dos artistas de vanguarda, que se constituem em grupos artísticos onde é visível uma conjugação de várias artes nos mesmos pressupostos estéticos e numa mesma atitude perante a arte e a vida. Atente-se, por exemplo, na seguinte descrição dos artistas que compõem o movimento vanguardista Dada, retirada de um compêndio sobre arte moderna: «This international group included the German writers Hugo Ball and Richard Huelsenbeck, the Rumanian poet Tristan Tzara, the Romanian *painter and sculptor* Marcel Janco, the Alsacian *painter, sculptor, and poet* Jean (Hans) Arp, the Swiss *painter and designer* Sophie Taeuber, and the German *painter and experimental film-maker* Hans Richter» (Arnason, 1998: 252, itálicos meus).

Movimentos colectivos multi-disciplinares, constituídos por artistas multifacetados são a marca distintiva das várias vanguardas e os

---

[7] Outros exemplos pontuais, de entre tantos, de obras de arte feitas em colaboração serão os filmes de Luís Buñuel e de Salvador Dali, *Un chien andalou* (1929) e *L'Age d'or* (1930), ou a colaboração de Marcel Duchamp e de Richard Hamilton em «The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (Large Glass)».

[8] Para uma descrição e análise detalhadas deste texto, cf. Perloff (1986: 3-40).

indicadores sintomáticos de uma estética que busca o novo, através de uma nova linguagem estética. Creio que Wyndham Lewis (promotor do Vorticismo inglês e artista poliédrico), define bem a novidade desse momento e a qualidade da ruptura efectuada, quando afirma, a propósito da novíssima pintura que despontava nesse princípio do século XX: «I, like the other people in Europe so engaged, felt it to be an important task. It was more than just picture-making: one was manufacturing new eyes for people, and fresh souls to go with the eyes» (Lewis, 1984: 135). Neste quadro, pensar a classificação dos géneros vanguardistas de forma tradicional, torna-se inútil, uma vez que esta ruptura passa também por um repensar das formas de expressão artística e literária.

3. A dessacralização do género literário: o manifesto vanguardista

A levarmos em conta a argumentação daqueles para quem as vanguardas morreram, pois a partir da falência dos primeiros projectos de vanguarda, todos os que se lhe seguem apenas mantêm, como foi referido por Enzensberger, «as portas abertas atrás», devemos ter em consideração, antes de mais, um dos formatos mais difundidas por estes movimentos, a saber, o manifesto. De tal modo se associa este género às vanguardas que Mary Ann Caws, na introdução a *Manifesto: A Century of Isms* (2001), prefere chamar «o momento do Manifesto» [«the Manifesto Moment»] à erupção patenteada nas artes a partir de 1909 (data do manifesto fundador do Futurismo) (cf. Caws 2001: xxii). Ana Gabriela Macedo vê no uso que os futuristas fazem do manifesto acima de tudo um indicador daquilo que eles se propunham, pois ao usar um meio não-literário, contribuíam assim para uma dessacralização do objecto artístico (cf. Macedo, 1989: 69-73). Como é referido por Osvaldo Silvestre o manifesto é, nesse sentido, «um anti-género, pois um dos seus objectivos é a disrupção da ordem dos discursos, dos cânones ideológicos e/ou estéticos» (Silvestre, 1990: 121). Não sendo, *strictu sensu*, um género literário, concordamos com Marjorie Perloff quando esta autora afirma que com o Futurismo se assiste a uma transformação do manifesto, que de um veículo para difundir ideias políticas passa a forma literária, uma construção *quasi*-poética (cf. Perloff, 1986: 81-2). Na verdade, os manifestos surgem como uma forma privilegiada de questionar a tradição poética e literária, constituindo-se eles próprios como um género híbrido, que, como é referido por Perloff, nega a separação entre poema lírico e conto ou mesmo entre poema e pintura. Nesse sentido, o manifesto tal como difundido por Marinetti

e os outros futuristas como que inaugura uma outra forma de criação poética e literária, uma forma híbrida – fazendo uso da juxtaposição tal como a 'colagem' usada pelos pintores futuristas e cubistas –, que será adoptada também pelas outras vanguardas. Para Perloff, o manifesto é mesmo a forma literária 'par excellence' dos futuristas, como a autora refere:

> To talk about art becomes equivalent to making it, and indeed most historians of Italian Futurism would agree that the series of fifty-odd manifestos published between 1909 and Italy's entrance into the war in 1915 were the movement's literary form par excellence (Perloff, 1986: 90).

Na verdade, a preponderância do Manifesto, em particular no seio do movimento Futurista, é notória na própria formação do movimento, na medida em que, como é reconhecido, o Futurismo enquanto movimento surge depois, e não antes, da saída do Manifesto fundador, publicado no jornal parisiense *Le Figaro*, em 1909. Por outro lado, conforme refere Perloff, a atenção dada por Marinetti a esta forma de expressão é evidenciada pelo cuidado que punha na elaboração dos textos panfletários com que incendiava as plateias que assistiam às suas performances, transformando o manifesto em texto dramático. Nisso é seguido, por exemplo, pelos futuristas portugueses, nomeadamente por Almada Negreiros, autor do *Manifesto Anti-Dantas* e do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*[9] – dois exemplos relevantes da *arte di far manifesti* marinettiana. Tal como Marinetti, também o nosso Almada proclamou a ruptura através da performance; e se o *Portugal Futurista* nunca chegou a sair em 1917, Almada chegou às plateias, em sessão única é certo, mas em traje futurista (fato-macaco azul), exortando, do alto do seu estrado no Teatro República, as novas gerações portuguesas a criar «a pátria portuguesa do século XX». Esta mistura de teatralidade e de literatura, mais uma vez, é própria de uma estética que visa a síntese de várias formas de expressão. O manifesto torna-se, assim, também ele uma forma de expressão nova que faz a síntese entre a arte e a vida, rompendo dessa

[9] Texto publicado na revista *Portugal Futurista* (1917), que, como é sabido, não chega ao público apreendida que foi pela polícia do recém-formado governo de Sidónio Pais. Nesse sentido, o *Portugal Futurista* é, como é referido por Osvaldo M. Silvestre, «emblemático das aporias da vanguarda, condenada à recuperação do museu e da escola: não chegando a funcionar como órgão de vanguarda, ele passou, após a necessária neutralização no limbo do tempo e da inacessibilidade, directamente para a escola» (Silvestre, 1990: 116).

forma com estruturas classificativas fixas e demonstrando a essência mesma da estética de vanguarda, de inovar sempre. O *Manifesto Anti--Dantas* é, nesse sentido, um exemplo esteticamente interessante dessa síntese, na medida em que enfatiza a necessidade de uma nova categorização que o coloque no literário, embora seja *apenas* um manifesto. Se o manifesto fundador do Futurismo de Marinetti se caracteriza por um acentuado veio lírico no início[10], o de Almada Negreiros é, de princípio a fim, um texto notoriamente satírico, que se serve da sátira para ridicularizar a burguesia e o provincianismo da sociedade portuguesa a partir da figura de Júlio Dantas.

Mas se, como acima referimos, o manifesto é uma forma de expressão que visa a síntese entre a arte e a vida ou, se quisermos, entre o estético e o político, aproximando a arte, como refere Peter Bürger, à praxis social dos homens, a própria forma assumida pelo manifesto futurista (bem como por outros que se lhe seguiram) é sintomática dessa aproximação: o uso de letras garrafais e capitalizadas, a mistura de diferentes tipos de letras na mesma página, quando não no mesmo texto, bem como outras inovações tipográficas, ligam o manifesto a um outro tipo de linguagem surgida no final do século XIX, que é a linguagem publicitária[11]. Como é referido por Simon Morley, em *Writing on the Wall*: «The mass media had, it seemed, already absorbed the lessons of the new simultaneous and accelerated lifestyle and Marinetti called on artists and poets to take them at face value» (Morley, 2003: 49). Apesar dessa característica que visivelmente distancia o manifesto vanguardista de outros manifestos anteriores a ele, Osvaldo M. Silvestre chama a atenção para o facto de, no caso do manifesto futurista, tal não anular uma evidente coesão destes textos, por oposição às experiências mais fragmentárias dos poemas futuristas[12]. O facto dos manifestos serem textos bastante mais coesos e lineares, quer em termos sintácticos, quer em termos de pontuação deriva da sua necessidade de chegar a uma massa de pessoas, acabando por, como refere

---

[10] Como refere Marjorie Perloff, «the 1909 manifesto strikes an oddly impersonal note. It is lyrical (in the sense of choric), declamatory, and oracular without being in the least self-revelatory or intimate» (Perloff, 1989: 88).

[11] Acerca disto cf. Perloff (1989: 94-5), bem como Morley (2003: 49). Simon Morley refere explicitamente o uso feito pelos futuristas dos exemplos da imprensa, da publicidade e do entretenimento popular.

[12] O mesmo se poderá dizer de outros textos vanguardistas da mesma época, como é o caso do texto dramático; veja-se, por exemplo, a fragmentação exposta no drama Vorticista de Wyndham Lewis, *The Enemy of the Stars* – acerca disto leia-se a tese de mestrado de Manuela Veloso (1996).

Osvaldo M. Silvestre, adoptar muitas das convenções próprias de um discurso mais tradicional. Nas palavras deste autor: «(…) a luta pelo poder simbólico que tem lugar no manifesto, desenrola-se no estrito respeito pela sintaxe e semântica da língua, dada a intenção de atingir o maior número possível de destinatários. O manifesto acaba por se incluir, devido à relevância do factor pragmático, na ordem dos discursos instituídos» (Silvestre, 1990: 123).

Isso não invalida, contudo, que o manifesto, tal como utilizado pelas vanguardas em geral (e não só pelo futurismo), seja também ele um texto de ruptura com convenções e normas, um texto, como referido por Mary Ann Caws, excessivo: «The manifesto is an art of *démesure*, going past what is thought of as proper, sane, and literary. (…) At its peak of performance, its form creates its meaning» (Caws, 2001: xx). Anti-género, não-género ou, como prefere Mary Ann Caws, um género desregrado, sempre em constante mutação, o manifesto prefigura a essência mesma da arte vanguardista.

4. Montagem, colagem e outras 'palavras em liberdade': o princípio da fusão no objecto de arte/texto vanguardista

A indefinição dos modos de expressão que caracteriza os objectos de arte vanguardistas é assinalável naquilo que diz respeito, como já aqui se disse, à sua categorização e classificação, o que tem implicações na nossa consideração dos géneros e dos modos das vanguardas. Como é explicado no «Manifesto Técnico da Literatura Futurista» (11 de Maio de 1912), a poesia, tal como entendida por Marinetti, torna-se o exemplo primeiro da ruptura futurista, ruptura essa que passa por toda uma nova concepção da estrutura frásica. Marinetti, relembre-se, apela aí à destruição da sintaxe, ao uso do verbo no infinito (como forma de abolição do sujeito poético), à abolição do adjectivo e do advérbio, bem como da pontuação (que deverá ser substituída por sinais matemáticos ou de música), à condensação da imagem, conseguida através do uso de analogias, tudo isso como forma de promover aquilo que designa de «imaginação sem fios», conseguida através das «palavras em liberdade». Estes preceitos técnicos propostos por Marinetti de um modo paradoxalmente prescritivo – para um movimento que faz a apologia das «palavras em liberdade» –, consubstanciam-se em poemas radicalmente fragmentados, como os famosos *Zang tumb*

tumb e *Les Mots en liberté futuristes* [13], configurando uma revolução sem precedentes ao nível da experimentação tipográfica e do design gráfico. Em última instância, os Futuristas (italianos ou russos) e, mais tarde (ou em simultâneo), os Dadaistas promovem a radicalização poética através da criação de poemas visuais, que se caracterizam pela junção da palavra com a imagem de uma forma radicalmente inovadora na história da literatura. Nisto são precedidos apenas por algumas experiências gráficas, nomeadamente, de Stéphane Mallarmé, cujo *Un coup de dés* (1897) representa uma experiência tipográfica única para o seu tempo e, mais tarde, os poemas visuais de Guillaumme Appollinaire, *Calligrammes* [14]. Como refere John J. White, em *Literary Futurism: Aspects of the First Avant-Garde*, no centro da rejeição futurista do passado encontra-se o desejo de tornar a literatura mais expressiva, isto é, mais icónica, para isso tentando encontrar novas formas de sintetizar meios diferentes, para que a palavra pudesse interagir com elementos não verbais (cf. White, 1990: 6). Esta radicalização tipográfica da poesia das primeiras vanguardas, ou vanguardas históricas, encontrará seguidores nas chamadas neo-vanguardas, nomeadamente através da Poesia Concreta, cuja essência reside na relevância dada ao visual, ou à forma como a materialidade do signo linguístico ganha também ele significado.

Por outro lado, esta fusão do visual na escrita, conseguida através de uma inovação tipográfica sem precedentes, que em grande medida deriva, como já aqui foi referido, da apropriação das práticas gráficas da sociedade de consumo emergente (através da publicidade ou dos jornais populares), não é apanágio estrito da poesia, pois o mesmo se passa no sentido inverso, com a cada vez maior penetração da escrita nas artes plásticas. Os exemplos do uso da escrita na pintura são inúmeros e perpassam todo o século XX, como demonstra Simon Morley num livro já aqui citado, *Writing on the Wall*, onde encontramos sistematicamente descrita esta fusão profícua entre o visual e o escrito na configuração da arte ao longo dos séculos e, muito concretamente,

---

[13] Em *Literary Futurism: Aspects of the First Avant-Garde*, John J. White chama a atenção para outros autores e poemas futuristas, referindo que a revolução tipográfica iniciada por Marinetti não se restringe, nem é tão-pouco sinónimo destes poemas de guerra: «Other prominent – and less bellicose – Futurists, among them Cangiullio, Carrà, Folgore, Govoni, Severini, and Soffici, also made creditable contributions to the development of a distinctively new typographical repertoire» (White, 1990: 11).

[14] Segundo John J. White nem os *caligrammes* de Apollinaire tinham ainda sido muito divulgados em 1914, altura em que se processam as mais relevantes experiências italianas com a tipografia expressiva (cf. White, 1990: 13).

no século XX. Assim, exemplos desta fusão, na pintura, e naquilo que à arte de vanguarda diz respeito, vão desde as primeiras colagens cubistas, como as feitas por Pablo Picasso ou Georges Braque, nas quais figuram fragmentos reais de jornais, anúncios, cartões de visita, bilhetes, etc. (cf. Morley, 2003: 38-9), até às experiências bem recentes de arte vídeo ou de instalações artísticas que usam a digitalização, o vídeo e outros meios, através dos quais a palavra e a imagem continuam a fundir-se, como nos dá conta Simon Morley (cf. Morley, 2003: 199-208). Nos dias de hoje, a tecnologia digital abre uma imensidade de novas possibilidades ao aliar a imagem e o texto de forma interactiva, rompendo definitivamente com a barreira entre criador/receptor. Deste modo, a tecnologia digital concretiza de uma forma singularmente nova um velho sonho da vanguarda histórica, que consiste na criação de uma linguagem nova, baseada na fusão entre a imagem e a palavra num sistema sígnico que N. Negroponte denominou «iconografia». Como refere Simon Morley: «A cut and paste language is therefore coming into existence, catapulting the avant-garde's techniques of collage, montage, photo-montage and interactive participation to new levels of sophistication» (Morley, 2003: 203).

No plano literário propriamente dito, a junção do visual com o verbal ganha uma nova dimensão com as experiências pictóricas dos já aqui referidos *Caligrammes* de Guillaume Appollinaire, mas a sua fusão na poesia continua a fazer-se e estende-se à generalidade dos poetas vanguardistas e modernistas. São de assinalar alguns exemplos mais relevantes. O poeta Norte-Americano (radicado na Europa) Ezra Pound, colaborador do polémico Wyndham Lewis na criação do efémero movimento de Vanguarda inglês denominado Vorticismo (de cujo órgão oficial, a revista *Blast*, saem apenas dois números, o primeiro em 1914 e o segundo em 1915) cria uma estética poética baseada na Imagem, a que dá o nome de Imagismo. Não sendo propriamente um movimento de vanguarda – na medida em que, apesar das quatro antologias de poesia imagista publicadas entre 1914 e 1917 e do manifesto escrito por Ezra Pound em 1915, não há uma consciência grupal a unir os poetas que colaboram nestas antologias –, o Imagismo, enquanto estética poética é historicamente importante. Como refere Peter Jones, na introdução à antologia da Penguin, *Imagist Poetry* (1972), apesar dos poetas e dos poemas imagistas não serem esteticamente marcantes (mas o mesmo se poderia dizer dos poemas futuristas ou dos poemas dadaistas), as ideias imagistas estão ainda hoje no centro da nossa prática poética (cf. Jones, 2001: 14). Em *Blast*, no seu «Vortex. Pound», Ezra Pound, tendo rompido

com os poetas imagistas, define a poesia com base na Imagem: «The Vorticist will use only the primary pigment of his art. / The primary pigment of poetry is the IMAGE» (*Blast*, 1914: 154). E se no manifesto explicativo do Imagismo publicado em 1913, F. S. Flint propõe, como uma das três regras do Imagismo[15], que se componha na sequência da frase musical e não na sequência do metro, a pintura está obviamente na base das técnicas de composição dos imagistas, como parece ficar claro na forma como Pound define a «imagem», em texto publicado na *Fortnightly Review* em Setembro de 1914:

> There is a sort of poetry where music, sheer melody, seems as if it were just bursting into speech.
>
> There is another sort of poetry where painting or sculpture seems as it were 'just coming over into speech'.
>
> The first sort of poetry has long been called 'lyric'… The other sort of poetry is as old as the lyric and as honourable, but until recently, no one named it. Ibycus and Liu Ch'e presented the 'Image'. (…) The 'Image' is the furthest possible remove from rhetoric. Rhetoric is the art of dressing up some unimportant matter to fool the audience for the time being… (citado em Jones, 2001: 21).

Muito mais tarde, a configuração de uma escrita visual ganha um novo impulso através da Poesia Concreta, cujas raízes se encontram nos movimentos e artistas previamente mencionados. Por exemplo, os poetas concretistas brasileiros, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos ou Décio Pignatari, que formaram o grupo neo-vanguardista 'Noigrandes', propõem uma poesia que permita ao leitor um confronto com a materialidade da linguagem, como se de uma experiência de um fenómeno natural se tratasse[16]. A poesia concreta torna impossível uma abordagem literal ao texto escrito, na medida em que confronta o leitor/visualizador com um texto híbrido, que tenta esbater os limites da representação linguística, apresentando-o como um objecto em si mesmo ou, como é referido por Neil Powell, o leitor terá de considerar o texto não só como texto, mas como imagem de um texto (cf. Powell, 2004). Nesse sentido, continua Powell, «(…) within concrete poetry,

---

[15] Os três preceitos do Imagismo, tal como definidos por F. S. Flint, num artigo publicado na revista americana *Poetry*, em Março de 1913, são os seguintes: «1. **Direct** treatment of the 'thing', whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome» (F. S. Flint, 2001: 129).

[16] Veja-se, a este respeito, os artigos de Neil Powell (2004) e de Wladimir Krysinski (1996).

text frequently ceased to have any possibility of an indexical relationship to the real world as words are converted back into pictures again» (*ibid*.). Tal é teorizado por poetas concretistas europeus, como Eugen Gomringer – o qual define a poesia concreta como uma negação da forma linear da linguagem tradicional (cf. Gomringer, 1956), bem como pelos brasileiros Haroldo e Augusto de Campos.

Os ideogramas concretistas apresentam-se, assim, como a última fronteira classificativa ao propor a destruição da própria linearidade da linguagem poética tradicional e, nesse sentido, tal como muitos dos artistas de vanguarda das chamadas Vanguardas Históricas, aspiram a uma radicalidade absoluta, que não se compadece com as regras instituídas. Contudo, o gesto de repúdio destas neo-vanguardas situa-se, muitas vezes, no pólo oposto do ruído histriónico provocado por algumas das vanguardas históricas (nomeadamente, pelo Futurismo), acabando por desembocar num silêncio que parece denunciar a falência mesma do projecto das vanguardas. O silêncio, tal como aparece no emblemático poema de Eugen Gomringer «Silencio», parece ser o objectivo último da Poesia Concretista, como é referido por Mary Ellen Solt: «It is probably impossible to write a completely silent poem with words or recognizable fragments of words, although to be able to do so is probably the ultimate goal of the visual concrete poet» (Solt, 1968). Susan Sontag (1994) aponta este silêncio como o último gesto de repúdio do artista de vanguarda, a recusa em compactuar, a necessidade de fazer de outro modo, a urgência de des-classificar, que, em última análise, perpassa todas as vanguardas, nomeadamente, no modo como o literário se torna inclassificável em si mesmo e em todas as categorias que o compõem.

Bibliografia

ARNASON, H. H. (1998), *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, 4th ed./Marla F. Prather, revising author, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

BARTHES, Roland (1984), «De l'œuvre au texte» [1971], *Essais critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil, 69-77.

BÜRGER, Peter (1981), «Avantgarde and Contemporary Aesthetics: a Reply to Jürgen Habermas», *New German Critique*, 22 (Winter), 19-22.

—— (1989), *Theory of the Avant-Garde*, in Theory and History of Literature, vol. 4, Minneapolis: University of Minnesota Press [1984].

CALINESCU, Matei (1977), *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington and London: Indiana University Press.

CAWS, Mary Ann (ed.) (2001), *Manifesto: a Century of Isms*, Lincoln and London: The University of Nebraska Press.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1971), «As Aporias da Vanguarda», *Tempo Brasileiro*, n.º 26-27, Janeiro-Março, 85-112.

FLINT, F. S. (2001), «Imagisme» [1913], in JONES, Peter (ed.), *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books.

EUGEN, Gomringer (1958), «Concrete Poetry» (1956), [from *Concrete Poetry: a World View*, Indiana Univeristy Press]; acessível online em: http://www.ubu.com/papers/gomringer02.html; [acedido: 15/12/2004].

HOWE, Irving (1967), «The Idea of the Modern: Introduction», *The Idea of the Modern*, Irving Howe, ed., New York: Horizon Press.

KOSTELANETZ, Richard (1999), *Dictionary of the Avant-Gardes*, Pennington, New Jersey: a capella books.

KRAUSS, Rosalind (1985), *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press.

KRYSINSKI, Wladimir (1999), «Theorizing the Avant-Garde in the European Context: the Local, the Global and the Universal», *Stanford Humanities Review* 7.1, 22-30.

—— (1996), «The Endless Ends of Languages of Poetry: Between Experiments and Cognitive Quests», in K. David JACKSON, Eric VOS and Johanna DRUCKER (eds.), *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi.

JONES, Peter (ed.) (2001), *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books, [1972].

LEWIS, Wyndham (1984), *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*, (ed. Toby Foshay), Santa Barbara: Black Sparrow Press, [1950].

—— (1992), *Bast* 1, facsimile edition, Foreword by Bradford Morrow, Santa Rosa: Black Sparrow Press.

MACEDO, Ana Gabriela V. P. de (1989), *Wyndham Lewis's Literary Work: 1908-1928: Vorticism, Futurism and the Poetics of the Avant-Garde*, University of Sussex (Phd.).

MANN, Paul (1991), *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

MORLEY, Simon (2003), *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, London: Thames & Hudson.

NEGREIROS, Almada (1993), *Obras Completas*, vol. VI - Textos de Intervenção, Lisboa: IN-CM.

PERLOFF, Marjorie (1986), *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture*, Chicago and London: the University of Chicago Press.

POGGIOLI, Renato (1968), *The Theory of the Avant-Garde* (translated from the Italian by Gerald Fitzgerald), Cambridge, Massachussetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

POWELL, Neil (2004), «Concrete Poetry and Conceptual Art». *Ubuweb*, Fall. Acessível online em: http://www.ubu.com/papers/powell.html. [Acedido em: 9/11/2004].

SEROTA, Nicholas (2001), «Foreword» to MUNDY, Jennifer (ed.), *Surrealism: Desire Unbound*, London: Tate Publishing.

SILVESTRE, Osvaldo M. (1990), *A Vanguarda na Literatura Portuguesa: o Futurismo*, Coimbra: Faculdade de Letras (tese de mestrado).

SOLT, Mary Ellen (1968), «The New Visual Poetry», (from *Concrete Poetry: a World View*, Indiana University Press). Acessível online em: http://www.ubu.com/papers/solt/new_vis_po.html; [acedido em: 15/12/2004).

SONTAG, Susan (1994), «The Aesthetics of Silence», in *Styles of Radical Will*, London: Vintage.

SULEIMAN, Susan Rubin (1990), *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.

VELOSO, Manuela (1996), *O vorticismo em* Enemy of the Stars *de Wyndham Lewis: ressonâncias do absurdo*, Braga: Universidade do Minho.

WHITE, John J. (1990), *Literary Futurism: Aspects of the First Avant Garde*, Oxford: Clarendon Press.

A *Cena do Ódio*: manifesto e manifestação da poética futurista

MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA CARDOSO MENDES
(Universidade do Minho)

> *Os poetas portugueses só cantam a tradição histórica e não a sabem distinguir da tradição-pátria. Isto é: os poetas portugueses têm a inspiração na história e são absolutamente insensíveis às expressões do heroísmo moderno.*
>
> ALMADA NEGREIROS

1. Introdução

Após um conjunto de reflexões acerca dos interesses estéticos dos artistas de «vanguarda» do século XX, Matei Calinescu (1977: 112) manifesta a convicção de que tais artistas «believed that to revolutionize art was the same as to revolutionize life». Esta constatação demonstra, por um lado, a pertinência de uma análise da estética designada de «vanguarda» na sua especificidade significativa e no seu confronto com uma outra que se desenvolve nos finais do século XIX e primórdios do século XX (o modernismo) e, por outro lado, a actualidade de uma reflexão sobre a manifestação do fenómeno vanguardista na literatura portuguesa, necessariamente perspectivada ante os restantes movimentos históricos de vanguarda, com destaque para o futurismo italiano. Assim, através da leitura de um texto poético, a *Cena do Ódio*, de José de Almada Negreiros, procuraremos detectar e explicitar algumas marcas ideológicas e formais que dele fazem uma referência paradigmática da literatura de vanguarda. Julgamos que o texto da Almada é, simultaneamente, um manifesto e uma manifestação vanguardista-

-futurista: de um lado, pela capacidade, enquanto documento de intervenção e de combate ideológico-cultural, de aplicar o princípio da Palavra-Acção, que procura escandalizar a «lepidopteria» do tempo, pela revelação de uma ânsia comunicacional própria do texto de vanguarda; de outro, pela concretização técnico-formal dos mais fecundos signos da estética vanguardista num texto onde, para além da deliberada inorganicidade, se destroem todos os «princípios de fé» de uma mentalidade nacional «caduca» e se subvertem os cânones literários (pela aposta em novas opções semânticas e sintácticas e por um aturado trabalho estilístico-formal) e morais (pela defesa radical de comportamentos como a homossexualidade e o sadismo).

2. Para uma definição do conceito de Vanguarda

A palavra *vanguarda* adquire um significado eminentemente estético nos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX. No entanto, esse significado artístico, ideológico e político é fruto da translação de sentido de um termo com uma longa história[1], uma vez que o lexema possui originariamente um significado topológico próprio da estratégia militar, designando a «parte de un ejército en marcha que va delante del cuerpo principal» (Enzensberger, 1985: 152).

É precisamente a clarificação do termo *vanguarda* na sua significação estético-literária historicamente contextualizada que procuraremos fazer num primeiro momento deste estudo.

Denegando a existência da arte como esfera autónoma, desenvolvendo uma retórica de ruptura iconoclasta e estabelecendo uma relação profundamente congenial com a sociedade de massas, todos os movimentos de vanguarda anseiam pela realização de um projecto radicalmente oposto ao modernista, se bem que a indistinção entre ambos tenha perdurado por longo tempo.

---

[1] Para Matei Calinescu (1977: 97), «the word 'avant-garde' (fore-guard) has an old history in Frech. As a term of warfare it dates back to the Middle Ages, and it developed a figurative meaning as least as early as the Renaissance. However, the metaphor of the avant-garde – expressing a self consciously advanced position in politics, literature and art, religion, etc. – was not explored with any consistency before the nineteenth century».

Por sua vez, Antoine Compagnon (1990: 54) revela igualmente clara consciência desta translação significativa ao afirmar que «du militaire à l'esthétique, le terme d'avant-garde, au sens d'anticipation, est passé d'une valeur spatiale à une valeur temporelle».

2.1. *Modernismo e Vanguarda*

A demarcação entre Vanguarda e Modernismo constitui «um dos *topoi* da História e Crítica literária» (Silvestre, 1990: 34), ficando a dever-se a uma obra capital de 1974, a *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger, a diferenciação entre os dois conceitos e, por consequência, uma viragem radical no estudo do fenómeno vanguardista. Com efeito, ainda que o título da obra de Bürger recorde de imediato o estudo de Renato Poggioli, datado de 1968 e subordinado ao mesmo título, a verdade é que no segundo os dois conceitos aparecem sistematicamente confundidos, a tal ponto que a caracterização da vanguarda é, em rigor, a do modernismo[2].

A demarcação entre os dois conceitos deverá, portanto, partir da diferença fulcral que os afasta, tal como ela foi entendida por Bürger, e das consequências daí decorrentes. É que o Modernismo, entendido como uma poética, um conjunto de valores e de normas que caracterizam autores cronologicamente situados entre 1910 e 1940, aceita e defende até à exaustão a noção da autonomia da obra de arte[3].

É esse princípio autonómico da obra de arte enquanto característica dominante na sociedade burguesa que explica a sua total desvinculação da «practical life as a historical development» (Bürger, 1974: 46).

---

[2] Pensamos que um exemplo desta confusão na crítica literária portuguesa é apresentado por E. M. de Melo e Castro (1987: 36), ao advogar o princípio de que «o primeiro surto de Poesia Moderna em Portugal com características de vanguarda centrou-se na publicação dos dois números da revista *Orpheu*», quando esta acabou por afirmar-se como uma simbiose e um conflito entre uma poética modernista e uma poética vanguardista. Com efeito, «*Orpheu* não é o que em rigor se poderá chamar uma revista de vanguarda: nela se encontram conciliados elementos inovadores com elementos tradicionais, talvez até com mais peso destes últimos» (Júdice, 1984: 7).

[3] Estamos em presença de uma noção que encontra a sua expressão filosófica modelar em Kant, autonomizando a arte, quer da racionalidade científica, quer da esfera política. O mesmo foi salientado por Calinescu (1977: 45) nas seguintes considerações: «The idea that art's autonomy was by no means a novelty in the 1830s when the battlecry of Art for Art's Sake became popular in France among circles of young Bohemian poets and painters. The view of art as an autonomous activity had been defended half a century earlier by Kant who, in his *Critique of Judgment* (1790), had formulated his paradoxal concept of art's 'purposiveness without a purpose' and thus affirmed art's fundamental desinterestedness».

Este princípio é veiculado também na afirmação central de Theóphile Gautier no prefácio a *Mademoiselle de Maupin*, de 1835, onde se define o Belo em termos da sua total inutilidade: «Il n'y a de vraiment beau que ce Qui ne peut servir à rien; tout ce Qui est utile est laid» (*Apud* Calinescu, 1977: 5).

As vanguardas históricas, por seu turno, recusam com igual tenacidade o princípio autonómico da arte.[4] O ideal de todas elas – quer falemos do Futurismo, do Dadaísmo, do Expressionismo alemão ou do Surrealismo – consiste numa estetização total da vida, numa tentativa exacerbada de substituir uma arte social e politicamente desinteressada por uma arte conciliada com a própria vida. Esta (trans)fusão Arte/Vida confere a todas as vanguardas um agudo sentido de militância e de inconformismo que o Modernismo jamais possuiu[5].

As vanguardas históricas procuraram ser uma resposta ao exaurimento da dimensão pragmática da obra artística, suposta numa concepção da sua autonomia, através de uma violenta reacção contra a alienação e a ineficácia sociais da arte[6]. Todas adquirem, por isso, uma dimensão performativa, evidenciada não só nos seus postulados teóricos, mas, sobretudo, numa nova utilização da linguagem ao serviço da acção[7] e numa intensa relação comunicacional com o destinatário – também ele colectivo, tal como o é uma produção que pretende realizar o axioma de Lautréamont: «A poesia deve ser feita por todos» –, do qual se exige uma recepção já não apenas contemplativa, mas fundamentalmente participativa.

Os aspectos enunciados adquirem uma importância capital, não só porque afastam inequivocamente as propostas de vanguarda das do modernismo, mas também porque possibilitam uma diferenciação entre dois dos mais importantes movimentos de teoria e crítica literárias do século XX. Referimo-nos ao Formalismo russo e ao *New Criticism* anglo-norte-americano. De facto, apesar das afinidades existentes entre os dois movimentos (nomeadamente no que toca à rejei-

---

[4] A já citada *Teoria da Vanguarda* de Bürger formula em vários passos a denegação da autonomia artística por parte de todos os movimentos de vanguarda: «The European avant-garde movements can be defined as an attack on the status of art in bourgeois society» (Bürger, 1979: 49); «the avant-garde intends the abolition of autonomous art by which it means that art is to be integrated into the praxis of life» (*Idem*: 53-4).

[5] De acordo com Osvaldo Silvestre (1990: 33), «pela sua própria essência, o projecto vanguardista possuiu uma dimensão política muito superior à do modernismo».

[6] Isto mesmo é defendido por Osvaldo Silvestre (1990: 51-2), quando conclui que «enquanto o Modernismo aceita a situação autonómica da arte e luta pela substituição dos códigos literários anteriores pelo seu, as vanguardas buscam uma superação do dilema a que o estatuto autonómico conduziu a arte (…). O que a vanguarda busca é uma nova função da arte na sociedade (…), propõe não uma retirada mas um combate por uma nova *praxis a partir da arte*, que refluindo na vida, deveria nela preservar-se, embora com um novo rosto».

[7] De facto, a vanguarda atribui à *Palavra* um valor genesíaco: falar, dizer, são, em grande medida, equivalentes a agir.

ção da história literária positivista, do biografismo, do psicologismo e da crítica impressionista, à procura da especificidade do sistema literário e do texto literário e, por fim, ao projecto de elaboração de uma ciência da literatura), eles revelam também acentuadas divergências, a mais importante das quais se regista na orientação vanguardista do Formalismo Russo, em contraposição com o que poderá designar-se como a matriz clássica e neoclássica do *New Criticism*. Na realidade, O Formalismo Russo manteve uma estreita ligação com os movimentos de vanguarda, em particular com o cubo-futurismo russo [8], designadamente no que concerne à ânsia de romper com a norma estabelecida, com a tradição, proclamando desse modo a sua profunda hostilidade à História.

O violento ataque à tradição em toda a cultura e, em particular, no domínio da arte constitui um dos vectores centrais do Futurismo, a primeira e mais importante vanguarda, juntamente com o Surrealismo (bastante mais tardio). Dado a conhecer programaticamente em 1909, através de um célebre manifesto que Marinetti, poeta italiano de formação cultural marcadamente francesa, faz publicar no jornal francês *Figaro*, o Futurismo proclama, por um lado, a necessidade de romper sem transigências com o passado e, por outro, o imperativo de construção entusiástica do futuro.

Esta atitude iconoclasta de ruptura com o passado conduz a estética futurista a sobrevalorizar a originalidade, a novidade e a transgressão (conceitos igualmente determinantes no Formalismo Russo). Daí advém a importância por ela conferida a todos os fenómenos de mudança no sistema literário, nomeadamente à *paródia* enquanto sinal de um processo de mudança de tipo ruptural. A paródia, com efeito, tem desempenhado na literatura ocidental a função de denúncia do envelhecimento do sistema literário quando este se encontra saturado de lugares-comuns e perde a capacidade de produzir nova informação. A ligação do Formalismo Russo ao Futurismo explica ainda a profunda atenção que o primeiro votou aos aspectos experimentais ou experimentalistas da literatura, com destaque para a poesia transmental ou transracional, em russo designada pelo termo *zaùm*, isto é, uma poesia que assenta fundamental ou exclusivamente nos significantes, na tentativa de esvaziar o discurso poético de valores semânticos e pragmáticos.

Tais valores diferenciam profundamente Formalismo Russo e *New Criticism*, cuja matriz se encontra no pensamento de T. S. Eliot

---

[8] O próprio Jakobson colaborou, sob pseudónimo, em jornais e revistas do futurismo russo, quer com ensaios, quer com poemas.

e de T. E. Hume, defensores da tradição e do ideário conservador de condenação do Romantismo e de apologia dos ideais clássicos.

Vanguarda e Modernismo configuraram-se, deste modo, como dois projectos muito significativamente diferentes nas suas raízes e nos seus objectivos, não obstante as tangências que, de quando em quando, os aproximam.

A partir deste momento, ocupar-nos-emos de uma determinação da especificidade de todas as vanguardas históricas, unidas pelo denominador comum de contestação violenta da concepção autonómica da função, da produção e da recepção da obra de arte. A denegação da existência da arte como esfera autónoma traduz-se, como vimos, numa retórica de ruptura e de iconoclastia, cujo propósito final é a destruição do conceito de arte como instituição e, por consequência, da aura[9] que a envolve. Esta afasta a obra de arte das massas, dirigindo-se apenas aos «raros», na expressão de Eugénio de Castro» ou aos «happy few» a que aludia Stendhal». Inevitavelmente, a arte aristocratiza-se, é produzida por um artista subjugado pelo mito romântico da Torre de Marfim, exilado de uma sociedade que repudia porque o não compreende.

Um exemplo claro destas afirmações é representado pelo soneto/símbolo «L'Albatros» de Charles Baudelaire (1968: 74)[10], do qual se

---

[9] Trata-se de um conceito largamente teorizado por Walter Benjamin e recordado por Andreas Huyssen (1977: 10): «By iconoclastically altering a reproduction of the *Mona Lisa* and, to use another exmple, by exhibiting a mass-produced urinol as a fountain sculpture, Marcel Duchamp succeed in destroying what Benjamin called the traditional art work's aura, that aura of authenticity and uniqueness that constituted the work's distance from life and required contemplation and immersion on the part of the spectator».

De facto, a fotografia e, mais ainda, a pintura de Duchamp, pelo radicalismo com que contestam o passado artístico, levam aquele que as observa a pôr em causa a própria dimensão histórica ou cultural que a obra de arte pode ter. Como afirma Fernando Guimarães (1992: 51), «para Duchamp, os poderes da História são postos irremediavelmente em questão ou, melhor, tornam-se no objecto de uma derisão».

[10] Baudelaire é, aliás, uma figura determinante na rejeição do termo vanguarda, tal como foi destacado por Calinescu, vendo na irónica crítica do poeta francês «a certain prophetic quality that makes it relevant to the problem of the avant-garde in general». De facto, na perspectiva baudelaireana, «De l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires, toute métaphore ici porte des moustaches. Littérature millitante. Rester sur la brèche. Porter haut le drapeau… A ajouter aux métaphores militaires: les poètes de combat. Les littératures d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire, pour la conformité; des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société» (*Apud* Calinescu, 1977: 285).

transcreve o terceto final: «Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rie de l'archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher».

As vanguardas são ainda animadas por um ideal radicalmente diferente: o da *artecracia*, que anseia pela reintegração da arte na vida, de modo a abrir as fronteiras que separam a primeira da realidade[11].

Contudo, para as vanguardas não se trata apenas de negar a separação entre a Arte e a Vida; igualmente determinante é a proclamação da esterilidade do passado, em confronto com a sobrevalorização do horizonte do futuro[12]. Neste sentido, aquilo que, como ponto de partida, poderia ser considerado um elemento de afinidade entre Modernismo e Vanguarda – a busca do Novo –, transforma-se num dos aspectos decisivos do seu dissídio. Com efeito, o sentido do Novo ou da originalidade na poética das vanguardas é sempre pensado em termos de ruptura com o passado, com a tradição[13] – princípio con-

---

[11] O texto de Bürger (1979: 49) defende que o que verdadeiramente é negado pelos movimentos de vanguarda «is not an earlier form of art (a style), but art as an institution that is unassociated with the life praxis of men». Mais adiante, a asserção é clarificada: «the historical avant-garde movements negate those determinations that are essential in autonomous art: the disjonction of art and the praxis of life, individual production and individual reception» (*Idem*: 53-4).

[12] O vínculo muito profundo da poética vanguardista com o futuro é analisado, entre outros, por Antoine Compagnon (1990: 54), nos seguintes termos: «L'art s'accroche désespérément à l'avenir, il ne cherche plus à adhérer au présent mais à anticiper sur lui afin de s'inscrire dans le futur. *Ce n'est pas seulement avec le passé qu'il s'agit de rompre mais du présent même qu'il faut faire table rase* si l'on ne veut pas être dépassé avant même de se produire. *L'art s'attache irrémédiablement à un modèle évolutif, celui de la philosophie hégélienne ou du transformisme darwinien,* confondant ceux qui survivent avec les meilleurs» (nossos itálicos).

[13] O texto programático fundacional do Futurismo revela-se um notável exemplo desta apologia de anulação da História: «Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todas as espécies (…). Museus: cemitérios!… Idênticos, de facto, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: absurdos dormitórios públicos em que se repousa para sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos. (…) a frequência quotidiana dos museus, das bibliotecas e das academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registos de impulsos truncados!…) é, para os artistas, tão prejudicial quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens ébrios do seu talento e da sua vontade ambiciosa» (*Apud* Ferreira, 1979: 50-52).

Na vanguarda literária portuguesa, deparamos com um outro documento exemplificativo desta retórica de destruição do passado (aí convivendo com uma retórica de construção do futuro). Trata-se do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, onde Almada Negreiros exorta ao corte radical com a tradição, «prescindindo em absoluto de todas as épocas passadas», em favor da glorificação da virilidade da juventude: «dispensai os velhos… e atirai-vos independentes prà sublime brutalidade da vida».

signado na imagem da *tabula rasa* e no acto de fé nas possibilidades de reescrita do Génesis –, i. e., de uma «retórica do esquecimento» bebida em Nietzsche e dotada da capacidade de anulação das marcas da memória. A História é, aos olhos da vanguarda, símbolo da prisão que torna inócua toda a capacidade criativa; contrariamente, para o Modernismo o Novo não é pensável senão no contínuo da tradição e na consecução de uma dialéctica presente/passado.

A voracidade do Novo, entendido enquanto absoluta transgressão/aniquilamento dos princípios e postulados da estética anterior, confere a todos os movimentos de vanguarda uma existência efémera, transitória[14] e auto-destrutiva, uma vez que, produzindo para uma sociedade de consumo massificado, o artista conhece uma concorrência impiedosa que o obriga a uma frenética e interminável produção de novas mensagens. Podemos, por isso, falar de uma dinâmica auto-devoradora de todas as vanguardas, subjugadas ainda por uma comum dimensão performativa. É justamente «o cancelamento da dimensão pragmática de um texto de vanguarda [que] equivale à sua anulação como texto de vanguarda» (Silvestre, 1990: 116), pois a integração e a transformação da vida pela arte exigem a produção de efeitos perlocutórios nos alocutários da enunciação[15].

2.2. *A vanguarda na literatura portuguesa*

As mais influentes vanguardas do século XX – o Expressionismo, o Surrealismo, o Dadaísmo e a própria poesia concreta – são em grande medida devedoras do Futurismo italiano[16]. O futurismo foi

---

[14] Marinetti está consciente da transitoriedade do projecto de vanguarda; mas essa consciência torna-se exaltação quando prenuncia a morte da primeira geração de futuristas, numa passagem do seu manifesto fulcral para a compreensão da dinâmica antropofágica das vanguardas: «Os mais velhos entre nós têm trinta anos; ficam-nos, portanto, pelo menos dez anos para contemplar a nossa obra. Quando tivermos quarenta anos, que outros homens mais jovens e válidos do que nós nos atirem para o cesto dos papéis como manuscritos inúteis! Nós assim o desejamos!» (*Apud* Ferreira, 1979: 52).

[15] O Futurismo e o Surrealismo são os dois movimentos de vanguarda mais intensamente performativos, de tal modo que um dos mais influentes membros do segundo, André Breton, justificando a necessidade de criar uma osmose entre a Arte e a Vida, não receia propor ao interlocutor como «acto surrealista mais simples, descer à rua, de revólver nas mãos, e atirar ao acaso, se possível, sobre a multidão…» (*Apud* Duplessis, 1983: 106).

[16] Embora originário de Itália, o Futurismo não pode, todavia, confinar-se a este país, pois terá uma expressão de grande originalidade no chamado «cubo-futurismo» russo, dirigido por Vladimir Maiakovski e, como veremos, na literatura portuguesa do

indubitavelmente «o primeiro movimento revolucionário que assumiu uma forma estrutural e englobante afirmando-se como o grande movimento inovador, a grande rotura com a tradição, que levará para novos caminhos a literatura e a arte deste século», de tal modo que «nenhum outro *ismo* europeu se afirmou num tão grande número de manifestos[17], nenhum outro teve a sua difusão espectacular» (Gersão, 1984: XXI). O sentido revolucionário observa-se no desígnio futurista de renovação (em tom permanentemente agressivo) de *toda a realidade*: «dalla letteratura alla politica, dalle arti figurative alla musica, dal teatro al cinema, dalla radio alla danza, alla moda, alla cucina… ogni aspetto della realtá dell'uomo, fatta esperienza di arte, da ricostruire e annulare ogni volta, nell'utopico disegno di una 'ricostruzione futurista dell'universo» (Di Biase, 1988: 8).

Não surpreende, por isso, que a vanguarda futurista italiana se repercuta na arte portuguesa em geral e na literatura, em particular.

---

início do século XX. No entanto, os diversos futurismos têm sido frequentemente lidos à luz do movimento teorizado por F. T. Marinetti.

[17] Os Manifestos desempenharam uma função muito relevante nos movimentos de vanguarda (particularmente no futurismo e no surrealismo), enquanto textos que precedem as obras e que, através do tom provocatório, revelam «una forma di scritura come segno, gesto, che há a monte una concezione di arte come azione, come esperienza coinvolta nell'intera espressione dell'agire dell'uomo, per scardinare e rifondare le ragioni stesse della vita…» (Di Biase, 1988: 10).

Além disso, a estrutura e o conteúdo deste tipo de discurso têm conduzido alguns especialistas a considerarem o Manifesto como género literário. É este o ponto de vista de Carmine Di Biase (*Idem*: 29), quando afirma que «Il *Manifesto* come texto esemplare, nella sua stessa strutura costituisse un '*genere*' a se: un 'genere' narrativo-progettuale-oratorio». Para apoiar esta tese, a autora recorre ao texto fundacional do futurismo, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cuja estruturação analisa do seguinte modo: «la prima parte, com senso iniziatico e in chiave allegorico-narrativa; la parte centrale, normativa e progettuale, a un tempo eversiva e iugiuntiva nell'acceso volontarismo dell''endecalogo'; la parte finale, che fonde i primi due momenti, concludendoli ed esaltandoli in una nuova concezione estetica di arte-vita-violenza-dinamicità, in chiave oratoira».

Opinião idêntica é veiculada por Jean Weisgerber (1986: 825), considerando o manifesto como «'genre' littéraire que l'avant-garde découvre et impose (…). Il s'agit, très probablement, d'une des contributions les plus importantes et les plus originales des avant-gardes à la littérature. On sait que les manifestes ne datent pas de cette époque, mais l'essentiel, c'est qu'apparaît alors la conscience très nette d'un genre, d'un 'art' spécifique et autonome. Il existe, dit Marinetti, «un 'art' de faire les manifestes et je le possède».

É possível, assim, concluir com Józef Heistein (1987: 68) que «(…) dans la littérature italienne, par exemple, les manifestes valent plus que les œuvres futuristes proprement dites».

Com efeito, a única vanguarda fecunda no nosso país foi o futurismo [18], um projecto que aqui se manifestou, primeiramente, na tradução e publicação, em 5 de Agosto de 1909, no jornal *Diário dos Açores*, do primeiro manifesto de Marinetti [19] (que havia sido publicado poucos meses antes, em 20 de Fevereiro); depois, nas referências de Xavier de Carvalho (nome já bem conhecido pelo modo como acompanhara o surto do movimento simbolista) ao texto marinettiano; por fim, no aparecimento de um grupo futurista nos anos da Primeira Guerra Mundial e numa cidade, Faro, distante dos centros literários nacionais.

No entanto, estes acontecimentos episódicos não lograram superar a debilidade do movimento futurista português. São a sua fragilidade e, sob certos ângulos, a morte precoce deste projecto, que têm conduzido vários investigadores a questionarem a existência de um futurismo português [20].

Neste quadro, importa começar por considerar o modo como as novas propostas futuristas agiram sobre os escritores portugueses, traçando o posicionamento face ao futurismo de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros, «os três grandes modernistas portugueses» [21].

O testemunho de Sá-Carneiro, vivendo em Paris a partir de 1912, poderia fazer-nos supor uma visão directa e, logo, mais compreensiva,

---

[18] Osvaldo Silvestre (1990: 7) defende explicitamente esta tese, quando afirma que, «em rigor, a questão da vanguarda na literatura portuguesa é a questão do futurismo (…); se uma vanguarda existiu em Portugal, ela terá de ser procurada do lado do futurismo».

Por outro lado, o facto de, na literatura portuguesa, movimentos como o Dadaísmo e o Expressionismo alemão terem sido praticamente desconhecidos (enquanto o Surrealismo teve entre nós manifestações bastante tardias, em Alexandre O'Neill e Cesariny de Vasconcelos), confirma igualmente a repercussão quase exclusiva do futurismo italiano nas manifestações artísticas nacionais.

[19] Referimo-nos a *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, que condensa o essencial do projecto futurista, a saber: a antinomia passado/futuro, o anti-esteticismo («Criemos corajosamente o feio em literatura»), a dessacralização da arte («Deve-se cuspir todos os dias no altar da arte»), a violência e a força («Já não há beleza senão na luta. Nenhuma obra que não tenha um carácter agressivo pode ser uma obra-prima»).

[20] A unanimidade com que essa existência é problematizada revela-se na expressão interrogativa que encontramos, por exemplo, nos estudos de Osvaldo Silvestre, 1990: 109 – «Poder-se-á falar em rigor de um movimento futurista em Portugal?» – e Carlos D'Alge, 1989: 25 – «Haverá um futurismo português?».

[21] A expressão é de Teolinda Gersão (1984: XI), embora a consideremos pouco rigorosa, particularmente no caso de Almada Negreiros, que é em toda a sua obra um vanguardista na pluralidade de facetas que tal movimento abarcou, mas também no de Mário de Sá-Carneiro, um modernista com traços de vanguardismo.

do futurismo. Podemos hoje conhecê-lo pela correspondência que manteve com Fernando Pessoa e na qual muitas são as passagens em que se pronuncia sobre os grandes movimentos de vanguarda que se manifestavam na vida literária parisiense: o futurismo, mas também um outro movimento que se afirmava especialmente no domínio das artes plásticas: o cubismo. Sá-Carneiro manteve perante ambos uma atitude de cautelosa reserva: por um lado, não manifesta grande interesse em conhecer os artistas que o seu amigo Santa-Rita Pintor admirava, não se coibindo de falar da sua «fumisterie» e exprimindo uma profunda admiração unicamente por Picasso. As suas alusões a Amadeo de Souza-Cardoso não são menos depreciativas:

> Desse Amadeo Cardoso tenho ouvido falar muito elogiosamente ao Santa-Rita e vi uns quadros dele, sem importância e disparatados, no Salão de Outono. Tratava-se de uma turbamulta de bonecos – era um inferno, um purgatório ou qualquer coisa assim. Sei que é um tipo blagueur, snob, vaidoso, intolerável, etc., etc. Parece que não se pode ser cubista sem se ser impertinente e blagueur (Sá-Carneiro, 1992: 49).

Por outro lado, Mário de Sá-Carneiro manifestou igualmente um certo distanciamento crítico perante o pedido de Santa-Rita de divulgação de alguns textos futuristas em Portugal[22].

Idênticas reservas sobre o futurismo ressaltam da sua entusiástica apreciação à *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, em carta de 20 de Junho de 1914:

> É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra. (…) você acaba de escrever a obra-prima do futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista – o conjunto da obra é absolutamente futurista. (…) Depois de escrita a sua ode (…), eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época (*Idem*, 151-2).

As atitudes de prudência e de expectativa de Mário de Sá-Carneiro perante o futurismo encontram-se também em Fernando Pessoa, embora neste caso possamos falar de um radicalismo muito mais acentuado, já que profundamente depreciativo, no que toca ao futurismo europeu, contrastado com a superioridade daquele que se

---

[22] Na carta datada de 13 de Julho de 1914, lê-se a este propósito: «Veio-me pedir para eu arranjar um editor para a tradução portuguesa dos manifestos de Marinetti (…). Pedido – disse – feito em nome de Marinetti. Para ser amável, escreverei a qualquer livreiro daí, que dirá que não…» (Sá-Carrneiro, 1992: 175).

faz em Portugal. Nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Pessoa (s/d: 126) afirma que «o sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz», para mais adiante precisar que

> o cubismo, o futurismo e outros ismos menores têm-se tornado bem conhecidos e muito falados por se haverem originado nos centros aceites da cultura europeia. O sensacionismo, que é muito mais interessante, um movimento muito mais original e atraente do que aqueles outros, continua desconhecido por haver nascido longe desses centros (*Idem*, 203)[23].

Almada Negreiros afirma-se, assim, como o porta-voz ou profeta do futurismo, o escritor português que melhor realizou os princípios da vanguarda futurista italiana[24]. Desde logo, os seus três manifestos concretizam algumas das componentes determinantes do programa futurista, na constante afirmação da antinomia passado/futuro e na articulação de uma retórica do esquecimento com uma retórica de plenitude[25].

---

[23] O sensacionismo tem sido reconhecido como a experiência da vanguarda portuguesa mais identificada com o futurismo, embora Osvaldo Silvestre (1990: 108) seja peremptório na afirmação de que «se uma vanguarda existiu em Portugal, ela terá de ser procurada do lado do futurismo (…), o que não invalida uma certa **contaminação semiótica** (…) entre futurismo e sensacionismo, de que é exemplo maior *A Cena do Ódio* de Almada, que apesar da sua explícita filiação sensacionista, deve a sua dimensão vanguardista ao futurismo» (nossos carregados).

Opinião idêntica é defendida por Celina Silva (1994: 99): «[o futurismo] articula-se com o sensacionismo, cujo ambição radica, como o atesta a assinatura de 'A Cena do Ódio', num projecto totalizante e revolucionário que se pretendia atingir através da prática da escrita vincadamente individual».

[24] O próprio Almada (1993: 91) defendeu que «Portugal é o único país latino, além da Itália, onde houve futurismo».

Por outro lado, revestem-se de igual valor as assinaturas e declarações futuristas de Almada, que percorrem toda a sua existência. Assim, em 1915, auto-intitula-se «Poeta d'*Orpheu* / Futurista / E Tudo»; em 1916, «Poeta Futurista»; em 1917, «Inventeur Futuriste de l'Artificial» (*sic*); em 1934, «Ainda sou Futurista», e, por fim, em 1965, «Sempre fui Futurista».

[25] Osvaldo Silvestre (1990: 125) sintetiza do seguinte modo a realização dos princípios futuristas nos manifestos de Almada: «O *anti-Dantas* representa o momento antagonista no seu desejo de aniquilação do passado. O manifesto sobre Amadeo é já o momento jubilatório de celebração do 'parto' que uma geração anti-histórica, simbolizada por Amadeo, procurará num país consumido pelas brumas da memória. Finalmente, o *Ultimatum* é a apoteose do esquecimento como preâmbulo a uma palingenia da Pátria».

Escolhemos, contudo, como objecto deste estudo um outro texto de Almada, *A Cena do Ódio*, por razões de diversa natureza: em primeiro lugar, porque se trata do primeiro texto que Almada ousa assinar como poeta, epíteto que não nos parece de forma alguma arbitrário, se considerarmos o conjunto da sua obra como metáfora da travessia do escritor para o poeta-criador; em segundo lugar, porque, se toda a obra literária de Almada é o exemplo acabado de uma «performance» (termo usado com insistência por Celina Silva, 1994) que se corporiza através da linguagem verbal e de uma investigação acerca do que é o verbal, *A Cena do Ódio* realiza plenamente esta experimentação, pela utilização de múltiplos artifícios retórico-literários que dela fazem um texto essencial da vanguarda, produzido por quem de si afirmou, quase no final da vida: «Levei mais de cinquenta anos a entender à minha maneira, à maneira de poeta, a 'tirar de mim', o que estava nas figuras regulares» (Almada Negreiros, 1993: 187).

3. *A Cena do Ódio*

3.1. *Funcionalidade das marcas peritextuais* [26]

Em *A Cena do Ódio* [27], o título, a assinatura («de José de Almada Negreiros / poeta sensacionista e Narciso do Egipto»), a dedicatória («A Álvaro de Campos / a dedicação intensa de todos os meus avatares») e a datação («Foi escrito durante os três dias e as três noites / que durou a revolução de 14 de Maio de 1915»), possibilitam uma imediata captação da dimensão vanguardista do texto.

De facto, o poema afirma-se, desde o título, como texto onde estão implícitos uma certa teatralização e um ilimitado ódio que atinge tudo

---

[26] Utilizamos aqui o conceito de *peritexto* tal como ele é entendido por Gérard Genette e assim sistematizado pelo Professor Aguiar e Silva (1990: 191): «O peritexto compreende elementos como os títulos, os prefácios, prolóquios, avisos ao leitor, etc., as dedicatórias, as epígrafes, os títulos de capítulos, as notas, etc.».

[27] Todas as referências ao poema dizem respeito à 2.ª edição das *Obras Completas de Almada Negreiros*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, Vol. I, pp. 47-66. *A Cena do Ódio* é o mais longo dos poemas escritos por Almada e, embora tenha sido redigida para figurar no projectado mas não publicado n.º 3 da revista *Orpheu*, apenas viria a lume em separata do n.º 7 da revista *Contemporânea* (onde, para além da omissão de cerca de 300 versos, foram alterados a ordem das sequências, a segmentação das estrofes, alguns versos e até determinados vocábulos). A edição integral do texto surgiria apenas 43 anos após a sua redacção, nas *Líricas Portuguesas*, de Jorge de Sena (1958).

e todos: tudo o que não é o poeta e todos os que dele se riem. Voltaremos a este aspecto.

A assinatura, por sua vez, representa um descentramento do eu lírico, substituído por múltiplas vozes: desde logo, a voz do «eu» poético, no primeiro texto em que Almada se assume como tal e, logo, na primeira manifestação de convicção daquele que, mais tarde, «resolv[e] com a [sua] existência o significado actual da palavra *poeta* em toda a intensidade do privilégio» (Almada Negreiros, 1993: 37). Estamos, assim, em presença de uma entidade plural, como pode inferir-se pelos cognomes «sensacionista» e «Narciso do Egipto». Se o primeiro valida o princípio de «uma certa contaminação semiótica entre futurismo e sensacionismo» (Silvestre, 1990: 108), no segundo o poeta remete a sua origem para uma temporalidade pretérita, utilizando para tal uma fórmula reiteradamente assinalada em cartas a Sónia Delaunay. Essa figura mítica transforma-se, no corpo textual, em «Narciso do Meu Ódio», manifestando uma atitude narcísica (que o ódio a que se se sente votado acentua) que se vem a constituir como modo de fortalecimento pessoal.

Importa ainda não esquecer que não é a Fernando Pessoa, contemporâneo e colaborador de Almada, que o poema é dedicado, mas ao seu heterónimo futurista por excelência, o que atrai «a dedicação intensa de todos os meus avatares». Como tem sido, aliás, sublinhado por diversos ensaístas, o poema de Almada, particularmente na sua fase inicial de afirmação como «manifesto pansexualista que exalta os chamados vícios como uma forma perfeita de vida», é construído «sob o signo de Álvaro de Campos e Walt Whitman» (D'Alge, 1989: 106)[28].

Por fim, a data de produção do texto[29] e a contextualização muito pormenorizada do seu tempo de escrita – «durante os três dias e as três noites / que durou a revolução de 14 de Maio de 1915» – criam «o tom

---

[28] Opinião idêntica é partilhada por Óscar Lopes (1987: 554), de acordo com o qual, «além do sensacionismo à Álvaro de Campos (lembremos que a «Ode Triunfal» e a «Ode Marítima» já tinham saído nos números 1 e 2 de *Orpheu*, respectivamente), sentem-se bem os signos de Whitman (*Song of Myself*) e de Nietzsche (*Assim Falava Zaratustra*)».

[29] As circunstâncias em que o manuscrito do poema surgiu são registadas na obra de Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*: «No momento em que deflagrou a revolução constitucionalista que pôs termo à ditadura de Pimenta de Castro e levou à renúncia do Presidente da República Manuel de Arriaga (…), Almada Negreiros vivia numa pensão da rua do Alecrim, num quartinho lá em cima, com uma vista linda. E como era revolução e ele não podia sair, estava fechado, comprou umas folhas de papel almaço com linhas, numa tabacaria ao lado e foi escrevendo» (Saraiva, 1986: 256).

revolucionário do poema» (Amaral, 1990: 147) e justificam a necessidade de glorificação da Vida, num canto de revolta contra uma realidade social fossilizada. De facto, o clima exterior de revolução militar e de destruição é interiorizado e absorvido pelo poeta, ele também guerreiro, e pelo texto, no qual é detectável «um certo cunho épico» (Silva, 1994: 149). As imagens demolidoras e cruéis, a retórica apocalíptica (que subjuga todo o discurso) e a linguagem agressiva através da qual se retrata, por vezes de modo repulsivo, um país e todas as suas camadas sociais, são alguns exemplos que compõem o campo bélico em que se transforma *A Cena do Ódio*.

3.2. Corpus *textual: estratégias discursivas de um documento de vanguarda*

A Cena do Ódio é dominada, desde o início, pela repulsa que se inscreve na própria vida. Em carta datada de 15 de Fevereiro de 1916 e dirigida a Sónia Delaunay, o autor descreve o texto como «un très long poème plein de haine bourgeoise que je crie dans des rythmes éxagérés d'esclave empoisonné. C'est la scène de la haine (*apud* McNab, 1979: 41). Destas afirmações depreende-se a fecundidade da dimensão teatral que percorre o texto. O próprio narrador se propõe como centro de um espectáculo, inserindo-se no palco textual como corpo e como personagem central, porque nele se concentram os desejos e as pulsões de todo um tempo de decadência. Consigo traz igualmente uma agressividade até então desconhecida na cena portuguesa. Em rigor, contudo, deveremos dizer que gerações anteriores à de Almada foram extraordinariamente críticas em relação ao quadro cultural nacional. Assinalemos, por exemplo, a função da Geração de 70, que em Almada encontrou ecos profundos. Uma diferença, contudo, se impõe, e é enunciada pelo próprio Almada: «Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva» (Almada Negreiros, 1993: 37). Trata-se de uma demarcação de qualquer conotação que vise o político, a revolução, traço constante no percurso do escritor, para quem a revolta se realiza na e pela arte, tal como pode concluir-se da leitura dos primeiros versos do texto: «Ladram-Me a vida por vivê-La / e só Me deram Uma! / Hão-de lati-La por sina! / Agora quero vivê-La! / Hei-de Poeta cantá-La em gala sonora e dina» (*Idem*, 1990: 47)[30].

---

[30] Nestes versos ressoam as exclamações de Marinetti: «Queremos voltar à vida a todo o custo, queremos que a arte, renegando o passado, corresponda finalmente às necessidades actuais que nos determinam» (*Apud* Silva, 1994: 104).

A revolta é, assim, o motor que domina o texto (e a vida), como pode ler-se nas seguintes considerações: «porque Portugal não tem ódios e uma geração sem ódios é uma raça desvirilizada porque sendo o ódio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma virtude consciente. O ódio é o resultado da fé e sem fé não há força. A fé no seu grande significado é o limite consciente e premeditado daquele que dispõe de uma razão» (*Idem*, 1993: 39-40).

A proclamação de fé em si mesmo é por diversas vezes enunciada no poema, designadamente nos versos a seguir transcritos: «Ah, que eu sinto claramente, que nasci / De uma praga de ciúmes! / Eu sou as sete pragas sobre o Nilo / E a alma dos Bórgias a penar!» (*Idem*, 1990: 49).

Estrategicamente colocados e repetidos em momentos-chave do poema, estes quatro versos podem ser considerados como uma espécie de refrão. Ainda que a maior extensão do poema seja constituída pela concretização de um conjunto aparentemente caótico de imprecações e de maldições do sujeito poético[31] contra «tudo o que não Me é e por Me rirem o Eu», dois outros aspectos determinam a construção do texto. Referimo-nos à afirmação da identidade pessoal (que constituirá uma primeira parte do poema), e à (re)conversão do tu (o alocutário) por meio de uma multiplicidade de conselhos (que formará uma terceira e última instância da estrutura textual)[32]. É uma reflexão sobre esses três momentos (a que correspondem três sujeitos de enunciação lírica – sujeito, alocutário e modo pelo qual a mensagem é transmitida) que nos ocupará de seguida.

Desde o início do texto, o sujeito poético exalta os seus vícios como formas de vida superiores, estabelecendo de imediato um desvio de cânones éticos, sociais e literários. De facto, no frontispício do texto, lê-se:

---

[31] No texto de Almada, revestem-se de particular fecundidade algumas referências de natureza mágica: «Hei-de ser a bruxa do teu remorso! / (…) Hei-de feiticeira a galope na vassoura / largar-te os meus lagartos e a Peçonha! / Hei-de vara mágica encantar-te Arte de ganir» (Almada Negreiros, 1990: 65).

Regressando a um tempo imemorial, o Poeta intitula-se Mago (com filiações aos poetas da antiga Irlanda, possuidores de grande poder pelos potenciais efeitos das suas sátiras e, muitos deles, já mortos, graças aos textos que produziram), cuja prática encantatória se faz pelo impacto da Palavra.

[32] Celina Silva (1994: 148) considera uma estrutura tripartida de sequências textuais que se interpenetram: a primeira estende-se de «Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis» até «e a Alma dos Bórgias a penar!» (Almada Negreiros, 1990: 47-49); a segunda é iniciada com o verso «Tu, que te dizes Homem!» e concluída em «sem nunca saber que fundo que é o Mar!» (*idem*: 49-61); a terceira estender-se-ia de «Olha para ti!» até ao final do texto (*Idem*: 61-66).

Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis,
Divinizo-Me Meretriz, ex-libris do Pecado,
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
Satanizo-me Tara na Vara de Moisés!
O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,
Inferno a arder o Meu Cantar!
Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos!
Sou Pan-Demónio-Trifauce enfermiço de Gula!
Sou Génio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta!
Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol! (*Idem*, 47)

Os versos citados apontam, em primeiro lugar, para uma antinomia Eu/outros. O primeiro, herói detentor de marcas de satanismo, proclama-se orgulhoso por tudo o que o individualiza e o torna inconciliável com a multidão de «imbecis». O seu comportamento transgressor revela-se tanto em termos sexuais, denegando o princípio do «pecado», quanto na subversão de valores primordiais da tradição judaico-cristã, designadamente o castigo das serpentes e a imagem do inferno[33]. A tais valores responde com o riso sarcástico e o desprezo, afirmando uma atracção pela pederastia e pela prostituição, um rompimento com tabus sexuais ou de costumes e uma clara predilecção por figuras arquetípicas como Zaratustra, Nero, Átila, Cleópatra, Herodes e os Bórgias (exemplos geralmente associados à crueldade, ao assassínio ou ainda a formas de comportamento anti-social). Curiosamente, o Sujeito dimensiona-se sempre como reencarnação de personagens míticas, históricas e lendárias, divinizando um ente humano andrógino e satânico.

Interessante também desde o *incipit* é este processo de divinização do Eu, denunciado através de formas verbais como «Ergo-Me», «Divinizo-Me», «odeio» e «Satanizo-Me», todas elas remetendo para o «nascimento» e a afirmação de uma espécie de super-homem nietzschiano, aliadas ao uso da primeira pessoa do singular, que conduz a invulgares situações gramaticais. De facto, a criação («Ergo-Me») e a divinização

---

[33] Com efeito, o poema cita com intuito subversor o texto bíblico, quer fazendo uso de um conjunto de blasfémias contra símbolos do imaginário judaico-cristão («Divinizo-Me Meretriz», «ex-libris do Pecado», «castigo das serpentes», «Inferno do Meu Cantar», «O Meu Ódio é Dilúvio Universal», «Eu sou as sete pragas sobre o Nilo»), quer ridicularizando o nascimento do burguês, através de uma paródia do *Livro do Génesis*, relativa à criação do mundo: «Quanto mais penso em ti, mais tenho Fé e creio / que Deus perdeu de vista o Adão de Barro / e com pena fez outro de bosta de boi / por lhe faltar o barro e a inspiração! / E enquanto este Adão dormia / os ratos roeram-lhe os miolos, / e das caganitas nasceu a Eva burguesa (Almada Negreiros, 1990: 56).

do Eu («Divinizo-Me»), nos versos preliminares, não se limitam a confirmar o dissídio Eu/outros; elas explicam ainda a necessidade imperiosa de enunciação de um programa individual – viver e cantar a vida, como se lê nos versos «Agora quero vivê-La! / Hei-de Poeta cantá-La em gala sonora e dina» (*idem*: 47) –, corporizando desse modo o projecto vanguardista de fusão da arte com a vida e, logo, conferindo à Palavra um poder de acção e ao texto uma natureza amplamente performativa[34]. Significativamente, é a maiusculação do substantivo e dos pronomes pessoais o recurso formal que melhor revela a fusão Arte/Vida.

Em Almada, a enunciação deste projecto é feita com determinação e violência, tal como é demonstrado pelos enunciados volitivos, anaforicamente localizados, e pelas frequentes metaforizações do Poeta. Assim, ele é «Glória», «Guindaste», «Trovão-clarim», «Alfange-Mahoma», «Átila», «Nero», «Narciso», insultando comportamentos, através da invocação e da identificação com figuras de destruição moral e/ou social: «Hei-de Átila, hei-de Nero, hei-de eu, / cantar Átila, cantar Nero, cantar Eu! // Sou Narciso do Meu Ódio! / (…) / (O Meu Ódio tem tronos de Herodes, / histerismos de Cleópatra, perversões de Catarina!» (*Idem*: 48)

A primeira parte do poema finaliza com uma auto-caracterização (realizada através de sucessivas declarações anafóricas), capaz de assumir várias figurações. Almada concretiza desta forma a vontade permanente de enunciar um «caso» pessoal pela presentificação de figuras da religião católica: «Sou trono de Abandono, (…) / Sou ruínas rasas, inocentes, (…) / Sou relíquias de mártires (…) / Sou clausura de Santa professa / Sou rasto espezinhado (…) / Sou a raiva atávica dos Távora» (*Idem*: 48).

Se o sujeito poético é uma entidade polimórfica, também a sua escrita assume uma componente de experimentação. Assumem relevo, a este respeito, todas as estratégias discursivas que representem subversões dos cânones retórico-literários, designadamente o emprego transitivo de verbos intransitivos («por me Rirem o Eu!»), a justaposição de substantivos, surpreendentemente associados no processo de auto-caracterização («Sou Pan-Demónio-Trifauce»; «Hei-de trovão-clarim»; «Hei-de Alfange-Mahoma») e a proliferação das formas pro-

---

[34] Logo no manifesto inaugural do futurismo italiano se detecta a premência de abolição do divórcio entre a arte e a realidade, transformando aquela no canto da vida: «Nós queremos cantar o amor do perigo, o hábito da energia e a ousadia» (*Apud* Ferreira, 1979: 49).

nominais, muitas delas em maiúscula: «Eu», «Me», «Mim». Esta é ainda responsável pelo processo de nominalização, mediante o qual o pronome tende a confundir-se com o nome próprio («**Me** rirem o **Eu**»; «Hão-de lati-**La**»; «Quero vivê-**La**») e o nome comum tende a tornar-se nome próprio («Meretriz», «Tara», «Guindaste»). Mais adiante, como veremos, a maiúscula será responsável por outros efeitos estilísticos.

Finalmente, a preponderância dos enunciados breves e exclamativos (26 frases de tipo exclamativo, apenas na primeira parte), muitas vezes representados pelas sequências anafóricas «Sou» ou «Hei-de», confere ao texto um ritmo torrencial, em aparência caótico porque irredutível a uma discursividade puramente racional.[35]

A violência crescente que domina a primeira parte culmina numa asserção de valor apocalíptico, uma vez que o sujeito poético se torna executor de uma maldição divina nos versos «Eu sou as sete pragas sobre o Nilo / e a alma dos Bórgias a penar!» (*Idem*: 49).

A passagem da primeira («Ergo-Me») para a segunda pessoa do singular («Tu») denuncia uma alteração no rumo de construção textual (ainda que a primeira pessoa não deixe de se envolver numa constante contraposição com o tu ou o vós[36]), ou seja, a emergência de uma segunda sequência. Esta é a mais extensa de todo o poema, tanto mais porque nela se materializa com maior vigor o conjunto de imprecações e de maldições já anteriormente formulado (até então, contudo, sem um alvo claramente definido). Agora, o poeta constrói diversas caricaturas sarcásticas e demolidoras que atingem, primordial mas não exclusivamente, o burguês em todas as manifestações da sua existência. Naquilo que Celina Silva (1994: 163) designa como «uma enumeração verdadeiramente enciclopédica», vários estratos sociais são convocados; mas o objecto de ataque primacial é a burguesia («Ó burguesia! Ó ideal com i pequeno»). As referências explícitas a esta classe percorrem todo o poema, em apóstrofes marcadas pela agressividade e até, em determinadas passagens, por uma incontrolável crueldade: «(…) a burguesia será escravatura»; «meu desacreditado burguês apinocado»; «e das caganitas nasceu a Eva burguesa»;

---

[35] Segundo Gregory McNab (1979: 41), «there is something visceral in this poem's vehemence and declamatory voice. It's vigorous, feverish, almost breathless tone is bound up by a slashing sense of outrage».

[36] De facto, o alocutário convocado no texto situa-se sempre nos antípodas do sujeito. Este distanciamento Eu/outros radicaliza a supremacia do sujeito poético enquanto entidade que consubstancia uma obsessão de Absoluto: «Os homens são na proporção dos seus desejos / E é por isso que eu tenho a Concepção do Infinito…» (Almada Negreiros, 1990: 59).

«se te livras de burguês e sobes a talento, a génio»; «Ó Horror! Os burgueses de Portugal / têm de pior que os outros / o serem portugueses»; «A Terra vive desde que um dia / deixou de ser bola do ar / p'ra ser solar de burgueses».

Sublinhe-se que o processo de demolição da figura do burguês é acentuado pela ridicularização dos comportamentos que poderão definir a sua existência. Assim, ele é o exemplo acabado da grosseria («Eu queria cuspir-te a cara e os bigodes, quando te vejo apalermado p'las esquinas / a dizeres piadas às meninas, / e a gostares das mulheres que não prestam / e a fazer-lhes a corte / e a apalpar-lhes o rabo» – *Idem*, 57), da incultura («em toda a parte a tua ignorância / tem a cumplicidade da incompetência» – *Ibidem*; «Lês os jornais e admiras tudo do princípio ao fim / e se por desgraça vem um dia sem jornais / tens de ficar em casa de chinelos / porque nesse dia, felizmente, / não tens opinião pra levares à rua» – *Idem*: 58), da falta de gosto e da procura deliberada do ridículo («E andam p'los cafés como as pessoas / e vestem-se na moda como elas, / e de tal maneira domésticos / que até vão às mulheres / e até vão aos domésticos» – *Ibidem*), da ausência de princípios éticos, reduzindo-se à baixeza, à degradação e à miséria («Sim! Eu sei que tu és juiz / e qu'inda ontem prometeste à tua amante, / despedindo-a num beijo de impotente, / a condenação dos réus que tivesses / se Ela faltasse à matinée da Boa-Hora» – *Idem*, 57-8; «Porque te casaste com a tua mulher / se dormes mais vezes co'a criada? / Porque bateste no teu filho quando a mestra / te contou as indecências na aula? / Não te lembras das que tu fizeste / com a própria mestra de moral? Ou queres tu ser decente, / tu, que tens dezanove filhos? / Porque choraste quando te desonraram a filha? / Porque lhe quiseste matar o amante?» – *Idem*, 63).

Se o burguês surge retratado como paradigma da hipocrisia, do imobilismo e da decadência da nação portuguesa, não surpreende a insistência do narrador na sua zoomorfização. O texto apresenta, a partir do *incipit*, diversos epítetos de hetero-caracterização marcados pelo sema da animalidade. Deste modo, formas verbais como «Ladram-Me», «Hão-de lati-La» (formulações que supõem que o oponente é um cão), substantivos e adjectivos como «besta», «macaco-intruja», «elefante-berloque-parasita», «espécie animal», «mastodonte», «chimpanzé», «papagaio», «saguim», «verme» ou ainda sintagmas dominados pelo mesmo sema de bestialidade[37], instauram um processo de

[37] Significativamente, a crueldade crescente de insultos corresponde a uma progressiva pequenez, até à redução máxima do burguês a «poeira-pingo-micróbio».

desumanização do burguês, até à necessária imposição de uma profecia do seu aniquilamento próximo, em contraste com o ressurgimento eufórico e heróico do Eu: «Serei Vitória um dia / – Hegemonia de Mim! / e tu nem derrota, nem morto, nem nada. / O Século-dos--Séculos virá um dia / e a burguesia será escravatura / se for capaz de sair de Cavalgadura! (*Idem*, 49-50)

A burguesia é metamorfoseada em arqui-figura, progressivamente disseminada noutros fragmentos sociais, através de uma seriação de vários dos seus elementos. Destacam-se, assim: os aristocratas arruinados, «vieille roche, castelo medieval / fechado por dentro das tuas próprias ruínas»; o «sangue azul antigo / que já nasceste co'a biografia feita»; os anarquistas, «teóricos-irmãos,gémeos (…) entreteis a fome em revoltas do Mau-Génio / na boémia da bomba e da pólvora»; as prostitutas, seres de «Beleza canalha», «fera[s] vadia[s] das vielas açaimada[s] na Lei»; os marginais, «(…) gentes tatuadas do calão»; o povo, invocado nas figuras do operário («Ó gentes que tendes patrões, / autómatos do dono a funcionar barato»), do camponês («Ó sanfona--saloia do fandango dos campinos!») e das varinas («E vós varinas que sabeis a sal / as naus da Fenícia ainda não voltaram?!»); os políticos, «nojentos (…) / que explorais eleitos o Patriotismo / Macrots da Pátria que vos pariu ingénuos / e vos amortalha infames»; os jornalistas, «pindéricos» que fazem «cócegas e outras coisas à opinião pública»; e, por fim, os militares, executores de projectos bélicos, ferozmente exortados ao longo de 45 versos a abandonarem a luta armada: «Larga a espada de matar / e põe o penacho no rabo!»; «aprende a ler corações, / que há muito mais que fazer do que fazer revoluções!»; «Põe de parte a guilhotina, / dá férias ao garrote! / Não dês língua aos teus canhões, / nem ecos às pistolas, / nem vozes às espingardas!»; «Há tanta coisa que fazer, Meu Deus / e esta gente distraída em guerras!)» (*Idem*: 54-5).

A afirmação destes princípios, vincadamente anti-militaristas, representa um contraponto e um distanciamento não só relativamente a um dos mais importantes mitos do futurismo italiano tal como foi definido por Marinetti no documento fundacional do movimento[38], como também em relação a um outro texto do próprio Almada. Refe-

---

[38] A glorificação da guerra é, de facto, um dos mais determinantes aspectos da estética futurista, proclamado desde logo em *Fondazione e Manifesto del Futurismo* nos seguintes moldes: «Noi volgliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo –, il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertarî, la belle idee per cui si muore…» (*Apud* Di Biase, 1988: 41).

rimo-nos ao *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (Almada Negreiros, 1993; 38-9), onde a apologia da guerra é repetidamente proclamada enquanto luta vital e manifestação dotada da capacidade de humanização:

> A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos. (…) a guerra resolve plenamente toda a expressão da vida. *A guerra é a grande experiência*. (…) É na guerra que se acordam as qualidades e que os privilegiados se ultrapassam. (…) *É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando o sentimentalismo saudosista e regressivo*. (…) É a guerra que restitui às raças toda a virilidade apagada pelas masturbações *raffinées* das velhas civilizações. (…) É a guerra que desloca o cérebro do limite doméstico prà concepção do Mundo, portanto da Humanidade![39]

Estas passagens põem em relevo um sujeito poético que se faz apóstolo da Guerra, ecoando o *slogan* marinettiano da guerra como «higiene do mundo». No texto que constitui o nosso objecto de estudo, embora não seja feita uma apologia da guerra, esta não deixa de estar implícita na circunstância exterior de uma revolução que cria o tom revolucionário do próprio texto. Neste sentido, a guerra é um ambiente que, necessariamente, condiciona a escrita, ela própria «feita de revolta contra uma sociedade na qual todos os valores se transformam em vícios» (Silva, 1994: 149).

A longa sequência de invectivas demolidoras de todos os representantes sociais sofre, por vezes, alargamentos espácio-temporais. Em rigor, a sátira burlesca e grotesca da existência burguesa num país com o qual o sujeito poético sente necessidade de «ajustar contas», faz dessa personagem uma figura arquetípica, cujos hábitos e comportamentos afectam todos os homens de todas as classes (porque «tu és tantos que não morres…»), disseminada textualmente à escala nacional e até mesmo universal[40].

---

[39] Sublinhe-se que o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* é considerado, graças à veemente exortação da guerra, entre outros motivos, como o texto futurista paradigmático na produção de Almada. Deste modo, Luciana Stegagno Picchio (1982: 325) afirma: «Construit tout entier sur les motifs du futurisme marinettien avec les oppositions: révolution-construction, patrie-monde, ancien-moderne, et surtout la guerre et la paix, (…) l'*Ultimatum futuriste* d'Almada est la véritable proclamation du futurisme portugais».

[40] De facto, este Canto do Apocalipse simboliza a constatação do naufrágio da civilização que, no final do século XIX, num período de reflexão sobre o Império, já Cesário Verde revelara em «O Sentimento dum Ocidental», poema que testemunha o

Nesta leitura de alargamento, deveremos sublinhar a atitude poética de destruição e de metamorfose do espaço português, inferno mascarado em «Jardim da Europa / à beira-mar plantado…» ou «pátria onde Camões morreu» e na qual «todos enchem a barriga de Camões». Portugal e a sua imagem estereotipada, veiculada pela cultura oficial de «jardim à beira-mar plantado», transformam-se em estado social e mental de inferno, preterido pelo Poeta em favor da recordação de uma infância onírica situada na Irlanda: «Felizmente que na minha pátria, / a minha verdadeira mãe, a minha santa Irlanda, / apenas vivi uns anos d'Infância» (Almada Negreiros, 1990: 59).

De igual modo, a descoberta marítima da Índia e do continente americano, a invenção da aeronáutica e do submarino são vistas como «universalização da *chatice* burguesa a todos os continentes, ao ar e à água» (Lopes, 1988: 554).

Verificamos, assim, uma desmistificação da aventura dos Descobrimentos Portugueses, no século XX ainda saudosamente recordada pelo povo português. Com efeito, a invectiva «Tu, que descobriste o cabo da Boa-Esperança / e o caminho marítimo da Índia / (…) e que levaste a chatice a estas terras / e que trouxeste de lá mais gente p'raqui, / e qu'inda por cima cantaste estes Feitos…», representa um posicionamento ostensivamente crítico face a experiências passadas e, em particular, a uma forma retrógrada de sentir o mundo[41].

A atitude iconoclasta a variados elementos que compõem a estrutura social, às instituições detentoras do poder político, à degradação

---

ressentimento perante o estado de decadência de Lisboa, metonimicamente representando uma situação de crise muito mais vasta, i. e., nacional, aliado ao pressentimento face a um futuro capaz (?) da recuperar a «pátria para sempre passada», na expressão de Eça de Queirós no final de *O Crime do Padre Amaro*.

[41] Idêntica crítica ao apego saudosista e depressivo ao passado é feita em diversos outros textos de Almada, designadamente no *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* (Almada Negreiros, 1993: 29-30): «A descoberta do Caminho Marítimo prà Índia já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV».

No ensaio intitulado «Portugal oferece-nos o aspecto de», Almada reitera a mesma convicção em termos muito similares, afirmando que «A descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama mais do que a Portugal pertence ao século XV. O feito ficou exactamente no século XV» (*Idem*, 1971: 42). Por fim, o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* pinta também, a traços largos, a posição do escritor face ao saudosismo português, definindo-o como «(…) uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. O fado, manifestação popular da arte nacional, traduz apenas esse sentimento-síntese. A saudade prejudica a raça tanto no seu sentido atávico porque é decadência, como pelo seu sentido adquirido porque definha e estiola» (*Idem*, 1993: 39).

moral e social da pátria, é concretizada através de uma linguagem extremamente agressiva. Com efeito, a complexa estruturação textual, a subversão sintáctica, as imagens abjectas provocadoras de efeitos de choque no espírito do leitor e a combinação de processos retóricos, conferem à *Cena do Ódio* uma dimensão performativa, enérgica e dinâmica. Pensamos, por isso, com Celina Silva (1994: 171) que «o princípio das 'palavras em liberdade' do futurismo se reveste aqui de uma particular importância». Na verdade, a leitura dos manifestos do futurismo italiano, com destaque para os de natureza técnica («Manifesto Técnico da Literatura Futurista», de 11/5/1912 e «Destruição da Sintaxe Imaginação Sem Fios Palavras em Liberdade», de 11/5/1913, dois textos particularmente relevantes para a descrição e a análise dos aspectos linguísticos e retóricos das vanguardas) e o seu confronto com o texto de Almada permitem uma verificação do modo como o artista português realiza exemplarmente as estratégias discursivas teoricamente propostas em tais manifestos.

Assim, neste texto dominado por uma grande criatividade da linguagem, julgamos particularmente fecundos os processos retórico-estilísticos como a justaposição de substantivos, geradora de efeitos analógicos e metafóricos muitas vezes paradoxais («ambição-toiro», «Alma-realejo», «Dique-empecilho», «Zero-barómetro», «Amarelo-múmia»). Através deste processo[42], Almada põe em prática o preceito marinettiano de que «cada substantivo deve Ter o seu duplo, isto é, o substantivo deve ser seguido, sem conjunção, pelo substantivo a que está ligado por analogia», entendendo esta última como «o amor profundo que une as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis, suprimindo elementos que, tradicional e normativamente, a estabelecem: o 'como', o 'qual', o 'assim', o 'semelhante a'» (*Apud* Ferreira, 1979: 110-11). Igualmente significativo é o cultivo de uma sintaxe inusitada (traço igualmente presente na poesia de Mário de Sá-Carneiro), actualizadora do princípio marinettiano de que «a velha sintaxe herdada de Homero» é dotada de uma «inanidade ridícula» (*idem*: 109[43]). De facto, as permanentes «acrobacias» sintácticas atingem a sua plenitude graças à configuração de vários jogos articulatórios que fazem do texto

---

[42] Ele é também detectável na obra poética de Mário de Sá-Carneiro, em expressões como «Horas-platina», «Luar-ânsia», «Luz-perdão», «Orquídeas-pranto», «tempo-Asa», «Bizâncios-Alma», «Heráldicas-Luar», «Íris-Abandono» (cf. Sá-Carneiro, 1991).

[43] Lê-se também no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* a proposta de Marinetti para que o poeta saiba «libertar-se da sintaxe tradicional, pesada, exígua, presa à terra, sem braços e sem pernas porque é apenas inteligente» (*Apud* Ferreira, 1979: 115).

uma **experiência textual** (como experiências ambicionaram ser todas as escritas de vanguarda). Um dos mais produtivos é a combinação de diversos tempos verbais (sobressaindo o presente do indicativo, como afirmação do Sujeito *vs* constatação de uma realidade social anquilosada, e o futuro, enquanto proclamação da Vitória final do Eu *vs* aniquilamento do oponente), e de várias pessoas gramaticais («eu» e «tu», a segunda alternando com «vós». Curiosamente, Almada acaba por construir um discurso que se afasta do projecto colectivo de produção vanguardista, uma vez que as expressões «nós queremos» ou «nós proclamamos» são nele preteridas ante um discurso permanentemente na primeira pessoa do singular, desde o primeiro verso. Almada assume, deste modo, uma prática de escrita vincadamente individual). A este poderíamos ainda acrescentar o processo de enumeração de vícios degradantes em forma de disparo contra o(s) interlocutor(es), como se dela o sujeito poético buscasse não só um completo distanciamento sem capacidade de resposta deste(s), mas essencialmente uma catarse de purificação individual.

Sublinhemos ainda a utilização da interrogação retórica que, geralmente, acaba por se transformar em acusação consumada[44]. Significativamente, a enunciação interrogativa surge predominantemente nas passagens de insulto ao burguês, alvo central da diatribe do narrador. Por outro lado, a interrogação retórica, iniciada maioriatariamente pelos vocativos que percorrem dezenas de versos, confere ao texto uma dimensão oralizante, até mesmo dialógica, não porque seja procurado o diálogo com o interlocutor (tornado impossível pela ineficácia de qualquer conciliação Eu/outros), mas pelo uso de uma linguagem de valor activo, tal como é demonstrado pela multiplicidade de vocativos, interjeições insultuosas (com destaque para a série anafórica iniciada com a interjeição «zute»), apóstrofes e expressões em calão.

A conjugação de todos estes processos actualiza aquilo que todos os investigadores reconhecem como fundamental no futurismo italiano, desde o seu texto inaugural, tal como pode observar-se nas reflexões de Scrivano (1988: 569-70): «Lo stile enfático e allegorico, il tono aggressivo ed emotivo, segnalato dalla presenza di frasi esclamative e inter-

---

[44] A título exemplificativo, apontamos as seguintes passagens:

«Não te dói Adão mais que tu? / Não te envergonha o teres ante de ti, / Outros muito maiores que tu?»; Porque bateste no teu filho quando a mestra / te contou as indecências na aula? / Não te lembras das que tu fizeste / com a própria mestra de moral? / Ou queres tu ser decente, / tu, que tens dezanove filhos?! / Porque choraste quando te desonraram a filha? / Porque lhe quiseste matar o amante?»

rogative retoriche, il periodare concitato e l'ablondare delle maiuscole connotano l'impianto teatrale, declama-torio, di questo programa di vita…».

Do que ficou exposto, julgamos poder concluir que *A Cena do Ódio* é um texto modelar de experimentalismo linguístico, actualizado através da **Palavra-Acção**, tal como acontece, por exemplo, no *Manifesto Anti-Dantas* e no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*: valorizando maximamente a Palavra, não é apenas o Poeta que se cumpre num ser-agir; é também a sua voz que se torna gesto. Não esqueçamos, a este propósito, o impacto produzido pela declamação pública de *A Cena do Ódio*, colocando em lugar central o papel da linguagem ao serviço da acção, bem como o da relação comunicacional muito intensa da obra de arte vanguardista com o público, globalmente adoptando atitudes de grande agressividade face ao objecto de arte de vanguarda.

Esta análise não ficaria, contudo, completa se ignorássemos o «momento construtivo» do texto. Todos os documentos de vanguarda, como vimos, vivem da articulação de uma retórica iconoclasta com uma retórica de construção e de plenitude. Ora o sujeito poético deste texto, se por um lado adopta uma atitude destruidora, através da construção de uma caricatura demolidora da sociedade portuguesa, por outro proclama um acto de fé: se no presente a constatação da degradação da Pátria é o motor gerador de instintos de ódio e de revolta, na realidade à frustração sucede-se uma certeza: a de uma Vitória, projectada no futuro: é a vitória da superação de um estado nacional de crise, conseguida através da absorção de todos os inimigos e de todos os objectos de crítica. Emerge, assim, uma última sequência textual que, sem constituir uma quebra da veemência discursiva nem uma alteração dos procedimentos retóricos até então utilizados, corporiza uma série de conselhos cujo propósito comum é a (re)conversão final do alocutário. Assim, neste terceiro segmento «sintetizam-se as linhas de força que surgiram no meio das invectivas do segmento anterior» (Silva, 1994: 169), numa espécie de terapia de choque. Consequentemente, toda a denúncia de comportamentos degradantes da sociedade obedece a finalidades pedagógicas e terapêuticas: o que se pretende, em última instância, é devolver a saúde a uma humanidade doente, pelo abandono de tudo o que é dado como civilização («Indigesta-te na palha dessa tua civilização!»), em favor do afastamento da «cidade masturbadora e febril» [45], da família, «lastro» que urge abandonar, e de

[45] A recusa da cidade, afirmada neste segmento textual através de um conjunto de anáforas introduzidas pela forma verbal imperativa «Larga», e o decorrente apelo ao

si mesmo, na conquista da autonomia individual pelo retorno à terra-mãe, fonte de vida: «Depois põe-te a viver sem cabeça, / vê só o que os olhos virem, / come o que a Terra der, / bebe dos rios e dos mares, / – põe-te na Natureza!» (*Idem*: 64).

O regresso à natureza exige o abandono de tudo e de todos, sobretudo da Inteligência («A Inteligência é o meu cancro»; «A Inteligência é a febre da Humanidade / e ninguém a sabe regular»), e a entrega às vivências sensorias num processo de purificação e de autogénese: «Põe-te a nascer outra vez!».

No entanto, o operador contrastivo «mas» que sucede a esta lição de sabedoria[46] representa a constatação de que a mentalidade do burguês (como a de todos os que foram ferozmente invectivados no texto) não é passível de mutação porque é contaminada por um vírus letal: «(…) tu nem vives nem deixas viver os mais, / Crápula do Egoísmo, cartola d'espanta pardais!».

É esta verificação que desencadeia as maldições finais proferidas numa sequência anafórica:

> Hei-de ser cigana da tua sina,
> Hei-de ser a bruxa do teu remorso
> (…)
> Hei-de feiticeira a galope na vassoura
> Largar-te os meus lagartos e a Peçonha!
> Hei-de vara mágica encantar-te Arte de Ganir!
> Hei-de reconstruir em ti a escravatura negra!
> Hei-de despir-te a pele a pouco e pouco
> (…)
> Hei-de corvo marinho beber-te os olhos vesgos! (*Idem*, 65)

---

regresso à natureza, constitui um afastamento relativamente às propostas futuristas que exaltam as grandes cidades modernas, cantadas por Verhaeren, um dos mestres exaltados pelos futuristas.

Almada, pelo contrário, encara o espaço citadino com desencanto porque, metaforicamente, os homens são aí «lagartixas» e «toupeiras» (*idem*: 63). Segundo José-Augusto França (1974: 37), o repúdio da cidade na defesa da «integração do homem num contexto mais vasto, ou seja, o da Natureza», revela que «o 'urbanismo' futurista é contrariado aqui, (…) e dá lugar a uma espécie de telurismo panteísta».

[46] Trata-se, em nossa opinião, de uma lição que poderá aproximar Almada de Alberto Caeiro, pois para ambos as únicas saídas possíveis parecem ser a desaprendizagem («Desilustra-te», «descultiva-te», «despole-te», em Almada); «Eu não tenho filosofia: Tenho sentidos…»; «Sejamos simples e calmos, / Como os regatos e as árvores»; «Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la / E comer um fruto é saber-lhe o sentido», em Caeiro), a descida a uma espécie de grau zero do humano («Põe-te a nascer outra vez», exorta Almada; «Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do Mundo…», confessa Caeiro) e a entrega à Mãe-Natureza.

Todas estas referências a actos sádicos cuja consecução é projectada no futuro culminam na tortura extrema do sujeito poético que, através de sucessivas metamorfoses andróginas[47] ao longo do texto, agora se assume mulher[48]: a mulher fatal que finalmente aniquilará o burguês: «Hei-de ser a mulher que tu gostes, / hei-de ser Ela sem te dar atenção!» (*Idem*: 66).

O refrão final confere ao texto uma dimensão cíclica de consumação da maldição e uma aura de ressurgimento e vitória finais do Sujeito: «Ah! Que eu sinto claramente que nasci / de uma praga de ciúmes. / Eu sou as sete pragas sobre o Nilo / e a Alma dos Bórgias a penar!…» (*Ibidem*).

4. Conclusão

Ao longo deste estudo, procurámos detectar e explicitar a actualização das estratégias discursivas da mais importante vanguarda literária do século XX – o futurismo italiano – num poema de Almada Negreiros, *A Cena do Ódio*, fundamental no conjunto da sua produção e, mais genericamente, na literatura portuguesa primossecular. Constatámos, a este propósito, que se em termos temáticos o texto simultaneamente se aproxima e se distancia do movimento teorizado por Marinetti (assim, as recusas da cidade e da guerra face ao apelo ao regresso à Natureza constituem pontos de desencontro relativamente ao futurismo, enquanto o tom constitui um aspecto concordante com a estética futurista), é particularmente no que toca às estratégias retórico-estilísticas que *A Cena do Ódio* se afirma como experiência de escrita vanguardista. De facto, a agressão verbal que percorre todo

---

[47] A vivência do andrógino como forma de expressão da totalidade aproxima *A Cena do Ódio* de outras produções de Almada, nomeadamente *A Engomadeira* e *Mima Fataxa*.

[48] Idêntico desejo é formulado numa das novelas de Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, onde Ricardo de Loureiro confessa ao amigo Lúcio Vaz: «Se eu fosse mulher, nunca me deixaria possuir pela carne dos homens. (…) E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher…» (Sá-Carneiro, 1991: 69).

Convém ainda sublinhar que no texto de Almada a visão da mulher é objecto de uma leitura profundamente destrutiva: por um lado, ela percorre o poema como ser inferior e responsável, desde a sua origem, pela degradação social («E enquanto este Adão dormia / os ratos roeram-lhe os miolos, / e das caganitas nasceu a Eva burguesa» – Almada, 1990: 56); depois, é submetida a uma avaliação física e psicologicamente degradante («Se ao menos isto tudo se passasse / numa Terra de mulheres bonitas! / Mas as mulheres portuguesas / são a minha impotência!» – *Ibidem*).

o poema, o tom iconoclasta materializado em imperativos, apóstrofes violentas e sequências anafóricas, a profusão de justaposições, a subversão gramatical, configuram, na sua totalidade, uma prática textual vincadamente individualista-futurista-vanguardista.

Bibliografia

A. Activa

ALMADA NEGREIROS, José de (1971), «Ensaios I», *Obras Completas*, Lisboa, Editorial Estampa, Vol. 5.

—— (1988), «Artigos no Diário de Lisboa», *Obras Completas*, Lisboa, IN-CM, Vol. III.

—— (1990), «Poesias», *Obras Completas*, Lisboa, IN-CM, Vol. I.

—— (1992), «Ensaios», *Obras Completas*, Lisboa, IN-CM, Vol. V.

—— (1993), «Textos de Intervenção», *Obras Completas*, Lisboa, IN-CM, Vol. VI.

B. Passsiva

AA.VV. (1979), *La Fortuna del Futurismo in Francia*, Roma Bulzoni Editore.

Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos, Porto, Brasília Editora, 1978.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1990), *Teoria e Metodologia Literárias,* Lisboa, Universidade Aberta.

Almada Negreiros. Um percurso possível, Lisboa, IN-CM, 1993.

Almada, o escritor – o ilustrador, Lisboa, IN-CM, 1993.

AMARAL, Ana Lúcia (1990), «'A Cena do Ódio' de Almada Negreiros e «The Waste Land' de T. S. Eliot», *Colóquio/Letras*, 113-114.

Antologia do Futurismo Italiano, Organização, Tradução e Notas de José Mendes Ferreira, Lisboa, Editorial Vega, 1979.

BOAVENTURA, Maria Eugénia (1985), *A Vanguarda Antropofágica,* São Paulo, s/e.

BÜRGER, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde,* Translation from the german by Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press.

—— (1992), *The Decline of Modernism*, Oxford, Polity Press.

CAEIRO, Alberto (1991) *Poemas,* 9.ª ed., Lisboa, Edições Ática.

CALINESCU, Matei (1977), *Faces of Modernity*, Bloomington and London, Indiana University Press.

CASTRO, E. M. de Melo e (1987), *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

COELHO, Jacinto do Prado (1987) «Modernismo», *Dicionário de Literatura*, 3.ª ed., Porto, Figueirinhas, Vol. 2.

COMPAGNON, Antoine (1990), *Les Cinq Paradoxes de la Modernité*, Paris, Editions du Seuil.

CRISPOLTI, Enrico (1987) *Storia e Critica del Futurismo*, seconda edizione, Roma--Bari, Editore Laterza.

D'ALGE, Carlos (1989), *A Experiência Futurista e a Geração de «Orpheu»*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

DI BIASE, Carmine (1988), *L'esperienza del futurismo*, Nápoles, Ed. Federico & Ardia.

DUPLESSIS, Yvonne (1983), *O Surrealismo*, Tradução de Luís Fellipe Serrão, Lisboa, Editorial Inquérito.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1985), «Las aporías de la vanguardia», *Detalles*, 2.ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama.

FABRIS, Annateresa (1987), *Futurismo. Uma poética da modernidade*, São Paulo, Editora Perspectiva.

FOKKEMA, Douwe W. (1983), *História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa, Editorial Vega.

FRANÇA, José-Augusto (1974), *Almada. O português sem mestre*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor.

GERSÃO, Teolinda (1984), «Para o estudo do futurismo literário em Portugal», *Portugal Futurista*, 3.ª ed. facsimilada, Lisboa, Contexto Editora.

GUIMARÃES, Fernando (1990), *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, IN-CM.

—— (1992), *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão Editores.

HABERMAS, Jurgen (1990), *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

HEISTEIN, Józef (1987), *Décadentisme, Symbolisme, Avant-Garde dans les Littératures Européennes,* Paris, Editions Nizet.

HUYSSEN, Andreas (1986), *After the Great Divide*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

JÚDICE, Nuno (1984), «O Futurismo em Portugal», *Portugal Futurista,* 3ª ed. facsimilada, Lisboa, Contexto Editora.

—— (1986) *A Era do «Orpheu»*, Lisboa, Editorial Teorema.

LISTA, Giovanni (1989), *La scène futuriste*, Paris, Editions du Centre de Recherche Scientifique.

LOPES, Óscar (1988), «Almada Negreiros», *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea,* Lisboa, IN-CM, Vol. II.

MCNAB, Gregory (1983), «The Poet Strikes Back. Almada Negreiros in the 'Cena do Ódio'», *Luso-Brazilian Revuew,* 16, 1.

MESCHONIC, Henri (1988), *Modernité Modernité,* Lagrasse, Editions Verdier.

NEVES, João Alves das (1987), *O Movimento Futurista em Portugal*, Lisboa, Dinalivro.

Orpheu 3, Lisboa, Edições Ática, 1984.

PALMIERI, Giovanni (1987), *Invito a conoscere il Futurismo*, Milano, Mursia Editore.

PAZ, Octavio (1990), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia,* Barcelona, Editorial Seix Barral.

PESSOA, Fernando (s/d), *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Lisboa, Edições Ática.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1982), *La Méthode Philologique,* Paris, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian.

PINOTTINI, Marzio (1979), *L'estetica del futurismo. Revisione storiografiche*, Roma, Bulzoni Editore.

Portugal Futurista, 3.ª ed. facsimilada, Lisboa, Contexto Editora, 1984.

Presença, edição facsimilada, Lisboa, Contexto Editora, 1993.

QUADROS, António (1989), *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição,* Lisboa, Publicações Europa-América.

RAIMONDI, Ezio (1987) «Le poetiche della modernità e la vita letteraria», *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento,* Milano, Garzanti Editore.

RÉGIO, José (s/d), *Pequena história da moderna poesia portuguesa,* Lisboa, Editorial Inquérito.

ROCHA, Clara (1985), *Revistas Literárias do Século XX em Portugal,* Lisboa, IN-CM.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1979), *Cartas a Fernando Pessoa,* 2.ª ed., Lisboa, Edições Ática, Vol. II.

—— (1991), *Poesias,* Lisboa, Edições Ática.

—— (1992), *Cartas a Fernando Pessoa,* 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, Vol. I.

SAPEGA, Ellen (1990), «'Contos e Novelas' de Almada Negreiros: testemunho de uma revolução estética», *Colóquio/Letras,* 117/118.

—— (1992), *Ficções modernistas. Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros,* Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SARAIVA, Arnaldo (1986), *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português. Sugestões para o seu estudo e para a história das suas relações,* Porto, s/e.

SCRIVANO, Riccardo (1988), *Letteratura e Conoscenza,* Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, Vol. III.

SENA, Jorge de (1984), *Líricas Portuguesas,* Lisboa, Edições 70.

—— (1988), *Estudos de Literatura Portuguesa,* Lisboa, Edições 70, Vol. III.

SILVA, Celina (1994), *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade,* Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1990), *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O futurismo,* Coimbra, s/e.

—— (1991), «Do esteticismo finissecular ao pós-modernismo», *Diacrítica,* 6.

VERDE, Cesário (1986), *O Livro,* 2.ª ed., Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

WEISGERBER, Jean (1986), *Les Avant-Gardes Littéraires au XX^e Siècle,* Budapest, Akadémiai Kiadó, Vol. II.

WHITE, John (1990), *Literary Futurism,* Oxford, Oxford University Press.

Linguagem e sentidos da Vanguarda Futurista. Ecos do Futurismo russo em Portugal

NADEJDA IVANOVNA NAGOVITSINA MACHADO
(Universidade do Minho)

O distanciamento entre a arte e o progresso tecnológico e as consequentes mudanças e quebras no sistema de valores que se fizeram sentir desde os finais do século XIX e que atingiram o seu ponto mais crítico no primeiro decénio do século XX provocaram uma verdadeira explosão que se manifestou em diversos lugares, principalmente na Europa, através de um enorme número de correntes e de movimentos artísticos e literários. As novas estéticas que marcaram a sua presença histórica neste período elaboraram os seus códigos e cânones artísticos atribuindo novas funções à arte. O Futurismo, uma das correntes da Vanguarda, iniciou a sua batalha revolucionária encarando a nova arte como instrumento de construção de uma sociedade nova. Ao passado prometeram os futuristas uma luta encarniçada que não dispensava o «assalto violento». Esta violência traduz-se bem pelos slogans que utilizaram: «largai fogo às prateleiras das bibliotecas! Desviai o curso dos canais para inundar as caves dos museus! […] deitai mão a picaretas e martelos! Minai os alicerces das cidades venerandas!» (Marinetti, 1995: 97).

Para a compreensão da obra artística vanguardista é importante ver que, apesar da ruptura com o passado histórico e do seu esquecimento, a Vanguarda aceita o *meio artístico* como tal, na sua generalidade. Aquele conceito funcional da arte de Marx, utilizado por Peter Bürger, pressupõe «reconstruir o processo de produção artística como um processo de eleição racional entre diversas maneiras de actuar cujo acerto depende do efeito conseguido» (Bürger, 1993: 46). O posicionamento de ruptura da Vanguarda determinou uma enorme varie-

dade de correntes e movimentos, muitos deles breves e versáteis. Este facto quase eliminou a possibilidade de elaborar um estilo autónomo e específico desta época. A diversidade dos meios artísticos e literários, dado o condicionamento das normas sociais do tempo, só foi possível no interior da sociedade burguesa. Exemplo flagrante de aplicação desta diversidade de procedimentos variados e variados meios na obra artística foi, sem dúvida, o Futurismo, uma das primeiras correntes da Vanguarda a difundir-se pela Europa, com alguns efeitos em Portugal, e que se estendeu larga e fecundamente pela grande Rússia. O manifesto de Marinetti de 1909 provocou um terramoto em todos os géneros artísticos, resultando daí uma formação completamente inovadora e diversificada na sua produção artística e que adquiriu traços nacionais nos países onde foi implantada. Isto foi muito notório principalmente na Rússia.

Na análise a que vamos proceder de abordagem artística da palavra como conceito e da linguagem como meio de acção dos futuristas dos dois países – Rússia e Portugal – vamos limitar-nos ao período compreendido entre 1910 e 1917. A justificação desta opção temporal baseia-se em dois dados de natureza predominantemente histórica: a partir de 1917, isto é, a partir da Grande Revolução na Rússia, muda-se substancialmente o objectivo dos movimentos futuristas que, aderindo à força política bolchevique, começaram a realizar a superação da arte na praxis social, rompendo, em alguns aspectos, com o apoio do poder político e com os cânones tradicionais artísticos e deslocando a atenção dos procedimentos artísticos para a sua contextualização ideológica; o segundo fundamento assenta no facto de que neste período, em Portugal, se sentiram mudanças notórias no campo da literatura com o aparecimento do primeiro Modernismo através da geração de Orpheu, sendo também o ano de 1917 que marcou a literatura portuguesa pelas manifestações futuristas. Na Rússia, depois desta data, com as mudanças radicais na praxis social e política, os objectivos artísticos da destruição da instituição da arte da sociedade burguesa coincidiu, em certos pontos, com os objectivos políticos do poder, o que determinou o seu desabrochamento nos cinco anos seguintes, enquanto que, em Portugal, não houve mais sinais significativos dessa estética futurista. Precisamente por isso, Peter Bürger incluiu na sua teoria da Vanguarda o Futurismo russo depois desta data, já que ele considerou que a intencionalidade interventiva dessa corrente obteve realização prática nesse novo contexto social e político. De facto, é notório como a corrente futurista enquadrou nos seus propósitos a construção da nova sociedade aderindo entusiasticamente ao projecto da nova sociedade dos *Sovietes*.

Os ecos da arte ocidental, em geral, mas sobretudo as estreitas relações tradicionais das literatura e cultura russas com as alemãs e francesas inspiraram o aparecimento, no início do século XX, de uma nova arte na Rússia. O Futurismo russo que saiu do Simbolismo, não enjeitou temas preferidos deste, tais como o urbanismo, a civilização mecanizada, o caos total, mas utilizava-os de um ponto de vista da estética vanguardista, organizando-os em novos cânones sociais e culturais criados em substituição dos tradicionais. Por detrás das exposições de pintura futurista e das apresentações públicas dos seus poetas e literatos, aparentemente escandalosas e provocadoras, atiçando os gostos do público pequeno-burguês e académico, estavam estudos sérios nos domínios da matéria linguística, da teoria da literatura e da arte. Foi o Futurismo que pela primeira vez falou em *samovitoe slovo*, *slovo kak takovoe* (palavra autosuficiente, palavra como tal), reanimando vocabulário de outrora há muito esquecido.

Não foram todavia os futuristas os primeiros a fixarem a sua atenção no folclore e na arte popular. Esta tendência é uma das características da literatura e arte russas em geral, mas foram, de facto, eles que desenvolveram, duma forma inovadora, esta tradição de utilização do léxico, do ritmo, das canções populares russas, das locuções, dos provérbios, das rezas de bruxaria, etc., num quadro novo de procedimentos. Este neo-primitivismo foi abrangente, principalmente na primeira fase do Futurismo que servia de suporte à criação de outras correntes das artes plásticas.

No contexto deste Futurismo russo destacaremos apenas um grupo que se revelou mais activo e original e que se tornou notável logo no dealbar desta corrente estética: o grupo dos cubo-futuristas *Guilea (Hileoea)* centrado em Moscovo. Princípios e ideais de outras três grandes associações artísticas menos radicais são os Ego-futuristas, *Mezanino da Poesia* e *Centrifuga* também se fizeram sentir na província russa onde, quase ao mesmo tempo, surgiram pequenos grupos futuristas que foram aderindo a uns ou outros destes projectos e ideias estéticos.

O importante papel na literatura russa desta corrente literária foi de imediato adivinhado e notado pelo mundo literário da época. Ao analisar o estado da literatura russa, principalmente da poesia, o poeta-simbolista Aleksandr Blok[1] (1971, vol. 6: 537-538), no seu artigo

---

[1] Aleksandr Blok (1880-1921) foi um dos mais importantes representantes do Simbolismo russo. Na sua poesia, sentiu grande influência do filósofo e poeta Vladimir Soloviev. Aproximou-se dos poetas simbolistas e começou a sua actividade literária

de 1922 «Sem divindade, sem inspiração», considerou que o Futurismo russo «foi a primeira escola que fez surgir aquelas horríveis máscaras e absurdos que vieram à superfície na época da guerra e da revolução, de que foi profeta-precursor. Ele reflectiu no seu espelho nebuloso o pavor originariamente alegre que está inscrito na alma russa e que nem mesmo *pessoas muito perspicazes* imaginavam. Neste aspecto, o Futurismo é inquestionavelmente mais significativo e profundo do que o Akmeísmo» [2].

Uma linguagem universal e inovadora: *záum* [3] ou linguagem *transmental*

Como se sabe, a principal oposição ideológica ao Futurismo veio do Simbolismo. Esta oposição foi feita através do diferente conceito atribuído à *palavra*. Esta era, segundo a última corrente, portadora de um sentido metafísico, espiritual, de requinte superior e esteticista. Seria o grupo de cubo-futuristas *Guilea* que havia de fazer frente ao principal inimigo ideológico da vanguarda, defendendo o seu conceito de *palavra*. O Futurismo como fez notar Teodor Grits (2000: 231-232)

---

colaborando em várias revistas. O poeta participou nas reuniões filosófico-literárias que aconteciam na *Torre* de poeta-simbolista Ivanov em S. Petersburgo. A sua primeira colectânea *Poemas sobre a Bela Dama* (1904) trouxe-lhe fama e popularidade. O poeta-lírico Blok continua na sua obra a ideia do culto místico da «feminilidade eterna», da «alma mundial», da «sabedoria divina» Sofia. A imagem de «Esposa envolvida no sol» cruza-se com sentimentos de aproximação do fim do mundo. A libertação da rima bem como a mudança nas formas e linguagem poéticas são notáveis deste 1907, o mesmo acontece com a passagem da métrica sílabo-tónica para meramente tónica. Nestes dois aspectos Blok avançou muito mais em comparação com os seus colegas simbolistas, sendo precursor da poética do Futurismo russo. O seu último poema *Doze* (1917), escrito no estilo das canções populares de desafio, é bem característico na sua visão bem própria da Revolução de Outubro e reflecte os sentimentos do populismo na sua concepção originária de contexto bem diferente da que a revolução pressupunha. A desilusão que teve com a revolução, e através dela, com o povo russo é a base forte para a derrocada de toda da sua vida artística. De facto, o poeta morreu antes de morrer o homem.

[2] O movimento artístico criado em 1913 por dois jovens poetas Nikolai Gumiliov e Serguei Gorodetsky que negando o Simbolismo encontraram a razão da arte no Akmeismo (*da palavra ακμη – o grau supremo de algo, a flor, o tempo vicejante*), os akmeístas propunham perspectivas diferentes na forma de conceber o mundo, mudando a focalização do misticismo simbolista para uma focalização no mundo físico

[3] Este neologismo foi inventado por Velimir Khlebnikov e pode traduzir-se como *para além da mente, para além do sentido*. Optamos pela transcrição fonética da língua portuguesa se bem que na crítica literária francesa se utilize *zaoum,* transcrição segundo as regras fonéticas desta língua.

num artigo a este propósito, declarava a palavra como não comunicativa, sublinhando a importância do próprio material verbal, a sua etimologia e fonética, e rompendo com as suas relações semânticas com o quotidiano. Cada um dos poetas cubo-futuristas escolheu os seus próprios caminhos e métodos de criação da linguagem poética. Uns seguiram o caminho do tratamento de temas *baixos*, proibidos, como foram David Burliuk e Vladimir Maiakovsky; outros foram atraídos por uma linguagem infantil, por neologismos, pelo russo arcaico, como aconteceu com Elena Guro, Velimir Khlebnikov[4]; outros ainda seguiram a via da linguagem abstraída de sentido, transmental, como Khlebnikov, Krutchonykh, Kamensky. Apesar de esta última, o *záum*, ser apenas uma das tendências desta poética do Futurismo russo, o momento do seu aparecimento despertou, segundo a opinião unânime dos muitos teóricos da literatura (Jakobson, Tynianov, Grits…), um enorme interesse por parte dos poetas das várias correntes da época, tendo-se tornado, inclusivamente, num autêntico escândalo literário[5].

Para a construção da sua teoria de linguagem transmental, Khlebnikov e Krutchonykh basearam-se na utilização de combinações lexicais não compreensíveis das rezas de seitas religiosas e dos exorcismos de povos primitivos. Na verdade, este tema mereceu o interesse por parte de Viktor Shklovsky que publicou um artigo intitulado «Sobre a poesia e a linguagem abstraída de sentido», no livro *Poética*, lançado em 1916 em S. Petersburgo. Este crítico literário, nos vários e convincentes exemplos que apresentou, serviu-se de alguns casos da vida quotidiana em que «as emoções podem ser melhor expressas através de uma sonoridade específica da fala que muitas vezes não tem significado fixo mas actua nas emoções das pessoas fora do seu sentido ou para além do seu sentido» (Shklovsky, 1990: 46). Na opinião do autor, esta situação é paralela às das orações de seitas ou à das práticas eclesiásticas quando celebram as missas em latim ou eslavo arcaico ou, simplesmente, à da linguagem infantil. Mais do que isso, nota o teórico, muitas vezes o próprio processo da criação apresenta-se

---

[4] «Génio, um grande poeta da modernidade», – nestes termos foi caracterizado pelos seus colegas, na folha volante *Bofetada no gosto social* (1913), Velimir Khlebnikov. Este autor foi, durante muito tempo secundarizado quer na Rússia que no Ocidente. Contudo, com os estudos analíticos dos últimos anos, ele foi considerado a um dos principais, senão o principal teórico do futurismo. O próprio Maiakovsky recebeu dele uma influência decisiva

[5] «O público recebeu o *záum* como linguagem maldita e a crítica negou-a lamentando o buraco, o *nihil* a que chegou a língua russa» (Shklovsky, 1990: 46).

> […] *na alma do poeta em forma de manchas sonoras que não se transformam em palavra. Essas manchas ora se aproximam ora se afastam e finalmente iluminam-se adquirindo equivalência à palavra sonora. […] As queixas sobre o sofrimento da busca da palavra que os poetas fazem são o indicador da luta com essa palavra. Queixam-se eles não da impossibilidade de transmitir o conceito ou a imagem mas da inexprimibilidade da transmissão das emoções e sentimentos da alma através das palavras* (*ib*.: 53).

A 19 de Abril de 1913 veio a lume, em forma de folha volante, a «Declaração da palavra como tal», da autoria de Alexey Krutchonykh. Nesta *Declaração,* Krutchonykh expôs a sua teoria da linguagem *záum,* única, na opinião deste criador, capaz de inspirar e exprimir novos sentimentos da sociedade do futuro: «A ideia e a fala não conseguem acompanhar a vivência da inspiração, por isso o poeta é livre de exprimir-se quer pela linguagem comum (conceptual), quer pela linguagem individual (o criador é individual), quer pela linguagem *záum* (não solidificada) que não tem um significado determinado. A linguagem comum manieta, enquanto que a linguagem livre permite a expressão em plenitude» (Krutchonykh, 2000: 44).

Ao elaborar o seu sistema *záum* ou *linguagem universal*, o autor atribui às vogais características universais, enquanto que as consoantes «representam o quotidiano, a nacionalidade, o peso» (*ib.*: 44). Renovar palavras manuseadas, «violadas»[6], com uma nova fonologia, abrir um mundo novo criando novas formas lexicais que introduzem novos significados e que projectam novas dimensões é objectivo deste *záum*. Com a utilização destes novos métodos a arte alarga-se e ganha novos campos e outra amplitude.

A ideia destes novos procedimentos estéticos obteve o seu desenvolvimento na *Declaração* de Khlebnikov e Krutchonykh «Palavra como tal» (1913), *Declaração* que foi ilustrada pelos pintores Larionov e Rozanova e saiu na editora «EUY» (ver fig. 1). Estes dois autores, ridicularizando as onomatopeias marinettianas «pa-pa-pa, pi-pi-pi, ti-ti-ti», dão exemplos da nova poesia baseada na sonoridade e na criação lexical onde as combinações fónicas estabelecem correlações entre sons criando, assim, o conteúdo da obra poética. Como exemplo ilustrativo de tal apresentaram um pequeno poema que afirmaram

---

[6] Na sua *Declaração,* Krutchonykh propõe, como exemplo, substituir a palavra *lírio* por *euy*, afirmando que esta nova palavra anima a imagem do objecto. Estas três vogais foram retiradas do seu próprio nome em transcrição cirílica. A mesma *palavra* deu também nome à sua editora.



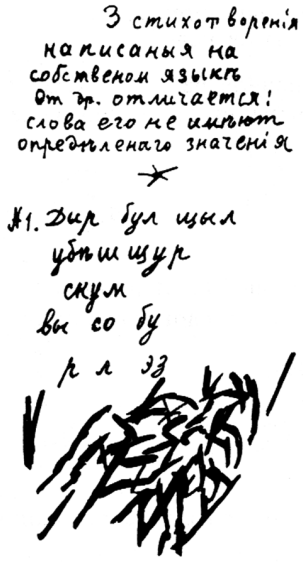
Fig. 1 – *Té-li-lé,* de Khlebnikov e Krutchonykh, S. Petersburgo, 1914.
Em baixo à direita, litografia de O. Rozanova de *zaum* de Krutchonykh «Dyr byl tchyl»; em cima, desenho de David Burliuk ao poema de Khlebnikov «Batoque».

ser um poema mais nacional do que toda a obra poética de Puchkine (ver fig. 2):

Dyr, bul, chil
uberchiur
iekum
vy só bu
r l ez[7] (*ib*.: 47)

Apesar de compreenderem de forma diferente o conceito de *záum*, Krutchonykh e Khlebnikov exprimiram nesta declaração pontos

[7] Este poema foi publicado pela primeira vez no livro de Krutchonykh, *Batom* (1912) com as litografias de Larionov (ver fig. 2). Apresentamos, obviamente, a transcrição fonética.



М. Ларионов. Литография из кн. А. Крученых «Помада». 1912

Fig. 2 – Mikhail Larionov, litografia de *zaum* «Dyr byl tchyl» do livro de Krutchonykh *Batom*, 1912.

comuns da sua visão estética. «Os pintores-*budetliane*[8] gostam de usar as partes do corpo, objectos cortados; os *budetliane-retchetvortsy*[9] usam palavras sincopadas com as suas combinações pitorescas e estranhas (*záum*). Dessa forma atinge-se uma maior expressividade e é precisamente isso que faz a diferença relativamente à linguagem impetuosa da modernidade que aniquilou a sólida linguagem antiga» (*ib*.: 48).

Para Krutchonykh, todavia, *záum* é antes de mais a libertação da palavra dos *grilhões,* da *submissão ao sentido:*

> *Na arte nós afirmamos: a palavra é mais lata do que o sentido que se dá à Palavra (bem como aos seus componentes que são sons); a palavra não é apenas uma ideia curta, não é apenas lógica, é, antes de mais, abstraída de sentido (partes irracionais, místicas e estéticas)*… (*ib*.: 50).

---

[8] Khlebnikov foi um defensor da língua russa e inimigo incansável das influências das outras línguas estrangeiras. O neologismo «budetliane», em substituição do termo importado *futurista,* criado por ele advém da palavra russa «Budet» – será.

[9] Neologismo de Khlebnikov criado a partir de palavras *retch'* – *fala* e *tvorets* – criador, e que podemos traduzir por *criadores da linguagem*.

Foi assim que o autor escreveu no seu manifesto «Novos caminhos da palavra (a linguagem do futuro é a morte do Simbolismo)», publicado em S. Petersburgo em 1913 na colectânea *Os três* (ver fig. 3). Para descrever o futuro e para a criação da imagem deste é necessário



К. Малевич. Обложка сб. «Трое». 1913

Fig. 3 – Kazimir Malevitch. Capa do livro *Os três*, 1913.

ter *palavras completamente novas, bem como novas combinações de palavras* de acordo com as leis internas da sua criação e não segundo as leis da lógica e da gramática que vigoraram até agora. A pintura atingiu a essência do cubismo através da *perspectiva irregular* (quarta dimensão) e o Futurismo introduziu o *movimento* que constitui uma nova dimensão, a quinta. Na língua, segundo Krutchonykh, acontece interacção entre a sintaxe irregular e a nova percepção psíquica do mundo, e entre a consciência psíquica e a criação das «palavras absurdas». Continua o autor:

> *Os modernos* baiatchi[10] *descobriram que a construção incorrecta das orações (quer a nível do pensamento, quer a nível da palavra) dá* movimento *e uma* nova percepção *de mundo e vice-versa, ou seja, o movimento e a mudança do psíquico dão luz às estranhas e «absurdas» combinações das palavras e das letras.*

[10] Neologismo criado a partir do verbo arcaico russo *baiat'* – contar – significa narrador.

> *Por isso nós abanamos quer a sintaxe quer a gramática, pois sabemos que para a descrição da vertiginosa vida moderna, e da ainda mais galopante vida futura, é necessário fazer combinações de modo diferente, quanto mais desordem nós introduzirmos na construção das orações, tanto melhor* (*ib*.: 51).

Assim, se para Krutchonykh a linguagem *záum* é uma linguagem *universal,* sem sentido concreto, determinada pela inspiração poética, para Velimir Khlebnikov *záum* é, fundamentalmente, o tratamento das leis internas da palavra, a busca de sentidos e raízes linguísticas esquecidas no tempo. Já em 1912, na sua prosa *Professor e aluno,* apresentou Khlebnikov, pela primeira vez, a ideia da *declinação interna* das palavras, quando «ao declinar a base muda atribui ao seu sentido várias direcções e cria palavras declinadas no seu significado mas próximas no seu som» (Khlebnikov, 2000: 35). A sua teoria da linguagem transmental é muito mais elaborada e fundamentada do que a de Krutchonykh. Khlebnikov dirige a sua atenção principal para a procura das bases primárias das palavras o que encaminha a sua investigação para o mito, para o folclore, para o alfabeto arcaico. Esta ideia da linguagem transmental, dessa língua universal compreendida por todos os povos, construiu-a Khlebnikov na base da semântica das consoantes que «escondem dentro de si alguma imagem decorrente do respectivo nome» (Khlebnikov, Artigo-declaração *Pintores do mundo!*, www.tvorenie.ru). O autor, ao analisar palavras que têm a primeira letra em comum, pode, através do estabelecimento de características comuns deste grupo de palavras, encontrar o sentido comum dessa letra. A partir deste pressuposto, propôs duas premissas para a *linguagem transmental*:

> *1. A primeira consoante de uma palavra simples gere toda a palavra e impõe-se às restantes letras.*
> *2. As palavras que começam por consoante igual ficam unidas no mesmo conceito e como que voam por vias diferentes para o mesmo ponto da mente* (Khlebnikov, 2000: 68).

Desta forma, a análise linguística a que recorre Khlebnikov no seu estudo da declinação interna das palavras vai no sentido da criação de um novo sistema de signos linguísticos da sociedade futurista cujo projecto começou a ser desenvolvido nesta altura e foi exposto mais tarde no seu «Apelo aos Presidentes do Globo Terrestre», em 1917. Como notou Grits (2000: 235):

> […] *a teoria khlebnikoviana sobre a declinação interna das palavras apresenta, no fundo, uma forma de construção de imagens poéticas*

> *quando o fundamento da construção da imagem é a união inesperada de combinações de palavras ou de colisão das várias camadas semânticas.* [...] *Deformando a sonoridade da palavra com a mudança da primeira consoante, Khlebnikov criou uma nova semântica linguística ao fazer aparecer palavras separadas e diferentes uma da outra e ao colocá-las fora das associações do quotidiano.*

Com este procedimento criou-se um efeito psicológico onde, segundo Roman Jakobson (2000: 66), «a palavra adquire uma nova textura sonora, o significado fica instável, a palavra percebe-se como algo conhecido mas com uma cara inesperadamente desconhecida ou como algo desconhecido em que se adivinha algo de conhecido».

Khlebnikov encontrou no russo arcaico as novas formas da sua criação lexical e aproximou da modernidade, através de um ângulo original, palavras já há muito esquecidas conjuntamente com os respectivos ramos semânticos, ao mesmo tempo que *conduziu* a palavra a novos parentescos com outras palavras (Tynianov, 2001: 399-434). A sua posição de arcaísmo (a isto se referem muitos críticos literários como Jakobson, Grits, Tynianov, etc.) teve como objectivo a luta pela pureza da língua russa contra as influências ocidentais. Por isso o poeta se debruça sobre temas da mitologia eslava, do épico, do folclore e da história russos, bem como sobre rezas de seitas religiosas do seu país. O *záum* de Khlebnikov foi construído com sufixos e prefixos da língua russa aplicando as regras da formação lexical, e por esta razão se tornou muito compreensível ao leitor. O poeta codificou, umas vezes de uma forma consciente, outras de forma inconsciente, o texto, sendo esta codificação determinada, parcialmente, segundo a opinião do crítico literário Boris Uspensky (2001: 283),

> *pelos próprios objectivos estéticos e pelas ideias do poeta sobre a língua, e, de forma primordial, pela autocomunicação esotérica, isto é, coincidindo maximamente numa só pessoa o emissor e o receptor do texto. Neste sentido, uma ou outra obra de Khlebnikov pode ser vista como um criptograma original que necessita de uma descodificação, de um uso de novas formas (originais, importadas dos dialectos de línguas estrangeiras, ou intencionalmente criadas).*

Dito de outro modo, o autor necessita de uma desordem mais ou menos consciente das relações habituais entre os segmentos do texto: as palavras ou morfemas (desordem de relações gramaticais), as orações ou outras partes do texto, relativamente ao seu arquitexto.

Tanto as apresentações públicas dos programas futuristas, como as obras literárias de Khlebnikov identificam o autor com o leitor; por

outras palavras, o leitor apresenta-se como co-autor. Com efeito, a interpretação ou descodificação da *linguagem transmental* é bastante individual. Servindo-nos da fórmula do poeta-abstraísta Ilia Zdanevitch, diremos que em *záum* cada palavra tem múltiplos sentidos com diferentes graus de transparência, com vários níveis e ordens, concretos e abstractos, parciais e gerais. O leitor como que abre as portas do seu interior, dando saída às imagens guardadas na sua memória em função da própria capacidade de evocar essas imagens.

No artigo programático «A nossa base» (1920) que foi publicado no almanaque *Liren,* Khlebnikov apresentou os fundamentos do seu método de criação de palavras usando a linguagem metafórica aconselhada por Marinetti:

> *Se nós tivermos dois vales vizinhos com uma serra no meio, um peão pode fazer explodir a serra ou começar um longo caminho circundando-a. A criação das palavras é a explosão do silêncio linguístico e das camadas surdo-mudas da língua. Substituindo na palavra velha um som por outro, logo criamos o caminho de um vale para outro e, como construtores de linhas ferroviárias, construímos ligações no país das palavras através das serras do silêncio da língua* (2000: 64).

Na linguagem transmental, a palavra autosuficiente (*samovitoe slovo*), na teoria de Khlebnikov, liberta-se dos sinais do quotidiano e enche-se de *significados siderais alargados*. Não é por acaso que termina desta forma o seu artigo acima referido: «Desta maneira, a linguagem transmental é o embrião da futura linguagem mundial no seu todo. Só ela pode unir as pessoas. As línguas com sentidos estão a separá-las» (Khlebnikov, 2000: 69). Muitos poetas orientaram as suas capacidades executando experiências linguísticas. Mesmo o próprio Jakobson (sob o pseudónimo Aliagrov) não venceu a tentação de experimentar a linguagem transmental, publicando os seus poemas dessa matriz num livro futurista em co-autoria com Krutchonykh e com desenhos de Olga Rosanova que representavam imagens simultâneas de diversas cartas de jogar (ver fig. 4). A publicação chamou-se, sintomaticamente, *Livro do Záum* (1913)[11].

Como já referimos, os poucos acontecimentos de índole futurista em Portugal deram-se na mesma altura dos outros países europeus. De qualquer forma, este curto período de existência das manifestações

---

[11] O título do livro em russo é *Záumnaia Gnica* e apresenta uma troca burlesca da ordem das consoantes da palavra *Kniga* (livro) insinuando semelhança fonética com a palavra *Gnida* (lêndea).



Fig. 4 – Olga Rosanova. Imagem simultânea «Dama de espadas e de copas», do livro de Roman Jakobson *Zaumnaia gnika*, 1914.

futuristas foi um dos desfechos do primeiro modernismo português que se uniu em torno da revista *Orpheu,* um grupo de gente da arte em busca de uma saída da crise de valores que atravessava a literatura nacional. Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, seguidor do Simbolismo decadentista, não excluiu a possibilidade, embora com algumas

reservas, de as correntes vanguardistas que tiveram mais expressão em Paris poderem ser experimentadas e fazerem parte da literatura nacional portuguesa. Presenciando a mistura multicultural artística que vogava em Paris com influências recíprocas, teve uma reacção ambígua relativamente ao Cubismo. Por um lado, aceitou a sua doutrina estética; por outro, olhava com reserva para as obras concretas. Contudo, e Alfredo Margarido (1989) notou o facto, os contactos que o autor teve com Santa-Rita Pintor possibilitaram-lhe uma boa sensibilização relativamente aos problemas essenciais na área das artes plásticas modernas. Santa-Rita Pintor, despertou nele acentuado interesse sobre alguns aspectos artísticos associados com a evolução da pintura europeia, contribuiu para a sua compreensão da importância de uma arte cinética que então começou a elaborar-se entre Moscovo e Paris. O aparecimento do seu poema «Manucure», com nítidas marcas futuristas, e do «Bailado» que o próprio autor chamou «a minha obra cubista» (Sá-Carneiro, 2001: 85), bem como as referências que faz a respeito da «Ode Triunfal» de Pessoa demonstram claramente uma abertura interior e uma prontidão artística no autor de «Asas» para consentir estéticas vanguardistas e até eventualmente adaptá-las à sua própria criação poética.

Não conseguimos encontrar referências de Mário de Sá-Carneiro que façam adivinhar eventuais contactos com poetas futuristas russos que passaram por Paris e que se poderiam ter cruzado com o escritor português[12]. Nas cartas que dirige a Fernando Pessoa não se encontram mais que referências aos seus projectos literários que introduzem, como personagens, poetas russos. Estamos a falar da novela «Asas» de *Céu em fogo* e da novela «*Confissão de Lúcio*». Concordamos, todavia, com Osvaldo Silvestre (1990: 96) quando este assume, embora com carácter hipotético, o paralelismo entre o «Selvagismo» da «Confissão de Lúcio» e a linguagem transmental dos cubo-futuristas russos. De facto, toda a descrição da nova corrente de uma pseudo-escola, apesar do tom sarcástico relativamente a Gervásio Vila-Nova, deixa poucas

[12] A via mais provável para a difusão das ideias do futurismo russo seria a das artes plásticas e através dos contactos decorrentes das exposições dos pintores franceses em Moscovo. Lembramos a deslocação à Rússia de Matisse em Janeiro de 1912, bem como Picasso, Robert Delaunay e outros. O inverso também é verdadeiro, como se pode verificar pelas deslocações dos pintores russos a Paris, o célebre «Salon d'Automne», desde 1911, e «Quai d'Órsay». Artistes Indépendants», em Março de 1913. Entre eles contavam-se Mark Chagal e Aleksandra Exter, esta além de grande entusiasta deste movimento, amiga próxima de Sónia e Robert Delaunay, casal das relações de Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso, assunto que mais à frente retomaremos.

dúvidas de que se trata de um tipo de linguagem transmental *záum* e da dos livros-autógrafos dos cubo-futuristas que começaram a circular em 1910 e que ficaram conhecidos em Paris na altura dos projectos literários de Sá-Carneiro. Apesar de uma certa ironia por parte do autor relativamente às palavras do poeta-entusiasta Gervásio sobre as ideias futuristas, achamos interessante tentar fazer prova, com este pequeno excerto, daquele cruzamento entre o autor português e a produção futurista russa:

> *… o Selvagismo, cuja novidade residia em os seus livros serem impressos sobre diversos papéis e com tintas de várias cores, numa estrambólica disposição tipográfica. – Também – e eis o que mais entusiasmava o meu amigo – os poetas e prosadores selvagens, abolindo a ideia, «esse escarro», traduziam as suas emoções unicamente em jogo silábico, por onomatopeias rasgadas, bizarras: criando mesmo novas palavras que coisa alguma significavam e cuja beleza, segundo eles, residia justamente em não significarem coisa alguma… De resto, até aí, parece que apenas se publicara um livro dessa escola. Certo poeta russo de nome arrevesado. Livro que Gervásio seguramente não lera, mas que todavia se não cansava de exaltar, gritando-o assombroso, genial…* (*ib.*: 65).

De facto, as noções de Gervásio relativamente à linguagem transmental são superficiais e pouco precisas, principalmente no que toca à abolição das ideias e à limitação, na obra poética, às combinações fónicas. Porém, o *záum* para os seus criadores e seguidores ia muito para além da descrição acima apresentada.

Se em «*Confissão de Lúcio*» apenas se nota uma vaga ideia sobre as novidades radicais das várias correntes literárias e artísticas, na novela «Asas» já aparece um protagonista em quem o autor delega a reflexão sobre problemas essenciais a qualquer artista, como são as questões que cobrem a arte e a criação artística. Não é por acaso que o autor trata Zagoriansky por Artista, debitando nele uma fusão de pensamentos diversos. O cruzamento com as ideias explicitamente pessoanas é expresso por frases do Artista como estas: «*Eu quero uma Arte que interseccione ideias como estes planos!* […] quero uma Arte interceptada, divergente, inflectida… uma Arte com força, centrífuga… uma Arte que se não possa demonstrar por aritmética … uma Arte-geometria no espaço […] uma Arte a três dimensões …*Áreas e volumes!*» (Sá-Carneiro, 1995: 135). O conceito de arte nova que «corresponde às formas aéreas que *as realidades incrustam*» (*ib.*: 142) com sons intersecionados e planos cortados, e que resulta de «uma soma exacta de factores diversos», cruza-se também em muitos pontos, é nossa opinião, com os paradigmas cubo-futuristas. Ideias quase idênticas

podem também encontrar-se no artigo que já referimos «Novos caminhos da palavra», de Krutchonykh (1912), em que se fala da libertação das palavras do peso da gravidade, e da atribuição de peso aos sons, criando novas formas com novos conteúdos.

Entretanto, outras expressões, que se introduzem neste livro, como «uma arte fluida, uma arte gasosa […] sobre a qual a gravidade não tenha acção!» (*ib*.: 140) e que Massaud Moisés (2002: 83-5) interpreta também como ligado ao pensamento pessoano, são por nós vistas, diferentemente, como expressões com nítidos traços de linguagem transmental, de *záum,* que foi a técnica artística fundamentada teoricamente e usada pelos cubo-futuristas russos, como já tivemos ocasião de referir. Observe-se, também, o procedimento artístico aplicado pelos cubo-futuristas Khlebnikov e Krutchonykh assemelha-se à técnica da criação poética do protagonista Zagoriansky:

> […] *não escrevo só com ideias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e ideias – a sugestões de ideias – (e a* intervalos*, também). Se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra*, senti-los-á *em parte. E será idêntico ao seu o caso do surdo que os saiba ler* – mas não os possa ouvir. *A sensação total dos meus poemas só se obtém por uma leitura feita em voz alta – ouvida e compreendida* de olhos abertos*. Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos… Têm cor, têm som e aroma – terão gosto, quem sabe… Cada uma das minhas frases possui um timbre cromático ou aromal, relativo,* isócrono*, ao movimento de cada* «circunstância» (Sá-Carneiro, 1995: 140-1).

Estas afirmações, de claríssimo teor futurista, conduzem-nos ao artigo dos irmãos Burliuk (2000: 57), «Começos poéticos», onde se afirma que o estudo das palavras se deve desenvolver não apenas na área linguística e pictórica, mas também na análise de outras características da palavra, como por exemplo, o cheiro. A favor desta afirmação os autores do artigo chamariam à colação o hábito dos japoneses e dos chineses em perfumar os livros para estes adquirirem a linguagem do cheiro.

Também o estudioso dos *Inéditos* de Fernando Pessoa, R. Link, afirma que o Sensasionismo que neles encontra é a marca mais representativa do Futurismo português. Ora, em textos vários de Mário de Sá-Carneiro são muito visíveis as marcas deste Sensacionismo. Na realidade, o sentido da obra artística do autor lisboeta ultrapassa a forma de uma «realização ideográfica» e transforma-se numa «realização musical, cromática» e até «volátil», se atendermos às palavras do autor (Sá-Carneiro, 1995: 141). Foi precisamente este o desejado

efeito emocional que os futuristas pretenderam atingir com os seus poemas e objectos plásticos. Mas acompanhemos o quadro brilhantemente descrito por Sá-Carneiro decorrente da audição de uma poesia transmental e sensacionista que lhe provocou uma autêntica euforia emocional:

> *Lembro-me, acima de tudo, do pasmo que me causou certa peça onde havia rodas múltiplas trabalhando em vertigens de cor, num embaralhado e convulsivo movimento, e onde eu, atónito, ia descobrindo as mais elegantes curvas – hélices, espirais, ramos de hipérbole – soltas, expandidas livremente, num fogo-de-artifício de sons, a girândolas. Era, em verdade, todo um mecanismo de precisão, movido por mágica – secretamente, em súbitas arrogâncias hialinas… estrépitos de cristais…* (Sá-Carneiro, 1995: 141-2).

É interessante verificar como a ideia futurista sobre a impossibilidade de tradução das obras literárias adquire, no texto de Sá-Carneiro, uma inesperada comprovação. O pressuposto é simples: as verdadeiras obras artísticas provocam no interlocutor efeitos fortes e vibrantes mesmo sendo ouvidas numa língua estrangeira desconhecida. Repare-se, então, no que tivemos oportunidade de ler num dos primeiros manifestos futuristas da autoria de Krutchonykh: «…é impossível traduzir de uma língua para outra, apenas se poderá fazer uma descrição à letra. As traduções velhas a.n.t. [até ao nosso tempo] não passam de transcrições à letra, pois como obras literárias elas são um vandalismo brutal» (Krutchonykh, 2000: 44). Na novela do autor português, o ouvinte narrador que com ele coincide, ficou completamente dominado pela poesia ouvida numa língua que ele não sabia, atingindo um estado emocional que corresponde precisamente ao que descrevem os futuristas.

Não há dúvida que a novela «Asas», sintomaticamente protagonizada por um poeta russo, demonstra uma clara intenção de o autor se colocar numa via paradigmática da nova arte que vogava pela Europa nesse tempo, arte de natureza cosmopolita e polivalente no uso de meios estéticos. Trazê-la à cultura portuguesa que permanecia alheia aos terramotos artístico-culturais europeus não deixava também de ser objectivo deste cidadão português que habitava longe da pátria.

De forma alguma pretendemos ler estas constatações da presença destes elementos na escrita de Mário de Sá-Carneiro como sendo emanações das suas reais convicções. Estamos perante obras de criação literária, não de ensaios. Porém, nada nos seus textos nos indica um

posicionamento de rejeição ou até de crítica sentida às correntes estéticas vanguardistas [13].

Ao não atingir o objectivo fundamental que se propôs de ser a arte do futuro, não significa que o Futurismo não tenha deixado marcas significativas na cultura contemporânea. Frederik Karl (1988: 37) sustenta mesmo que a Vanguarda nos torna conscientes de uma cultura do moderno e que, sem os seus exageros, o Modernismo, em cada uma de suas fases, se teria estabelecido como o realismo da actualidade, como aquilo a que chamamos *modern-arte* ou arte contemporânea.

Esta posição antagónica do Futurismo relativamente a todas estas correntes provocou profundos abalos nas respectivas estéticas, tornando impossível, como referiu Viktor Shklovsky, que depois dos futuristas se escrevesse à maneira antiga. Também o seu impacto na *praxis* social foi enorme, na véspera da primeira guerra mundial, tornando-se dominante na época revolucionária e turbulenta nos primeiros anos do novo estado russo.

Bibliografia

BLOK, Aleksandr (1971 [1921]). «Sem divindade, sem inspiração», in *Obras escolhidas* em VI vol.; vol. V, Moscovo, ed. Pravda, pp. 530.

BOKLAGOV, E. N. (18.07.2003) «Velimir Khlebnikov e o princípio estético-artístico da Vanguarda», http://www.uni-dubna.ru/science/publications/collect1/bvoklagov.shtml

BURGER, Peter (1993) *Teoria da Vanguarda,* Lisboa, ed.Veja.

BURLIUK, D. e outros, «Bofetada ao gosto público», in TERIOKHINA, V., ZIMENKOV, A. (2000), *Futurismo russo,* Moscovo, ed. Nasledie, p. 41.

BURLIUK, D., BURLIUK, N. «Os começos poéticos», in TERIOKHINA, V., ZIMENKOV, A. (2000), *Futurismo russo,* Moscovo, ed. Nasledie, pp. 56-9.

[13] Numa carta de 10 de Maio de 1913, Sá-Carneiro escreve a Pessoa sobre a intenção de Santa-Rita Pintor ilustrar o seu poema «Bailado» para publicação em *plaquette*, propondo «arrancar do «Bailado» *tudo quanto se percebesse*» a «marcar Paris» (Sá-Carneiro, 2001: 85). O cepticismo e a desconfiança deste comentário partem eventualmente da própria percepção do autor, mas devem muito à maneira como isso foi apresentado e à relação de pouca seriedade que se estabeleceu entre os dois artistas. Não obstante, são claros os vestígios da arte futurista.

GRITS, Teodor (2000 [1933]), *Prosa de Velimir Khlebnikov,* ed. Iazyki russkoi cultury, Moscovo, pp. 231-232.

JAKOBSON, Roman (2000 [1919]), *Poesia contemporânea russa. Esboso primeiro: abordagem a Khlebnikov*, ed. Iazyki russkoi cultury, Moscovo, p. 66.

KARL, Frederik (1988), *O moderno no modernismo,* p. 37.

KHLEBNIKOV, V. (2000 [1912]), «Professor e aluno» in TERIOKHINA, V., ZIMENKOV, A., *Futurismo russo, Moscovo*, ed. Nasledie, pp. 34-41.

—— (2000,[1919]), «A nossa base», in: TERIOKHINA, V., ZIMENKOV, *Futurismo russo, Moscovo*, ed. Nasledie, pp. 63-70.

—— «Tubo dos marcianos», in «Tvorenia»: http://www.rvb.ru/khlebnikov/tekst/06teor/258.htm

—— «Sobre a expansão das fronteiras da gramática russa», in «Tvorenia», http://www.rvb.ru/khlebnikov/tekst/06teor/261.htm

—— «Os pintores do mundo!», in «Tvorenia, http://www.rvb.ru/khlebnikov/tekst/06teor/261.htm

—— «Sobre a poesia moderna», in «Tvorenia», http://www.rvb.ru/khlebnikov/tekst/06teor/261.htm

—— «Sobre os versos», in «Tvorenia», http://www.rvb.ru/khlebnikov/tekst/06teor/261.htm

KHLEBNIKOV, V., KRUTCHONYKH, A. (2000 [1913]), «Letra como tal», in: TERIOKHINA, V., ZIMENKOV, *Futurismo russo,* Moscovo, ed. Nasledie, p. 49.

—— (2000 [1913]), «Palavra como tal», in TERIOKHINA, V, ZIMENKOV, A. (2000), *Futurismo russo,* Moscovo, ed. Nasledie, pp. 46-45.

KRUTCHONYKH, A. (2000 [1913]), «Declaração da palavra como tal» in TERIOKHINA, V., ZIMENKOV, *Futurismo russo,* Moscovo, ed. Nasledie, p. 44.

—— (2000 [1913]), «Novos caminhos da palavra», in TERIOKHINA, V., ZIMENKOV, A. *Futurismo russo,* Moscovo, ed. Nasledie, pp. 50-4.

MARINETTI (1995), *O Futurismo,* São Paulo, p. 97.

MARGARIDO, Alfredo (1989), «A complexa relação Mário de Sá-Carneiro com o Cubismo», in *Colóquio/Artes*, n.º 82, 1989, pp. 32-41.

MOISÉS, Massaud, (2002), *As estéticas literárias em Portugal,* Ed. Caminho, Lisboa, vol. III, Século XX, pp. 75-119.

SÁ-CARNEIRO, Mário (2001), *Cartas a Fernando Pessoa,* coordenação de Manuela Pereira da Silva, ed. Assírio & Alvim, Lisboa.

—— (s.d.), *Céu em fogo* (intr. António Quadros), 2.ª ed., Ed. Europa-América, Lisboa.

—— (1989), *A confissão de Lúcio* (intr. António Quadros), 2.ª ed., Ed. Europa-América, Lisboa.

SILVESTRE, Osvaldo (1990), *A Vanguarda na literatura portuguesa: o Futurismo*, Coimbra, Faculdade de Letras (tese de mestrado).

SHKLOVSKY, Viktor (1990[1916]), «Sobre a poesia e a linguagem abstraída do sentido», in *Conta de Hamburgo,* Moscovo, ed. Sovetsky Pissatel, pp. 45-58.

TYNIANOV, Iuriy (2001 [1922]), *Intermédio*, Ed. Academia, S. Petersburgo, pp. 399-435.

USPENSKIY, Boris (2000), *Sobre a poética de Khlebnikov. Questões da composição,* Ed. Azbuka, S. Petersburgo, p. 283.

Pound
e a poesia portuguesa contemporânea

FERNANDO J. B. MARTINHO
(Universidade de Lisboa)

À memória de José Blanc Portugal

> *He has enabled a few other persons, including myself, to improve their verse sense; so that he has improved poetry through other men as well as by himself. I cannot think of any one writing verse, of our generation and the next, whose verse (if any good)has not been improved by the study of Pound's.*
>
> T. S. ELIOT

> *Any poet born in this century or in the last ten years of the preceding century who can honestly say that he has not been influenced by or learned greatly from the work of Ezra Pound deserves to be pitied rather than rebuked.*
>
> ERNEST HEMINGWAY

É conhecido o lugar central que Ezra Pound ocupa na poesia americana do século XX, especialmente na sua primeira parte. O reconhecimento dessa centralidade fez já inclusivamente com que alguns críticos se ocupassem da abordagem de uma tradição *poundiana* na poesia novecentista dos Estados Unidos (cf. Beach, 1992, e Perloff, 1996). Marjorie Perloff, um desses críticos, por exemplo, em *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition* opõe a uma tradição *stevensiana* na poesia americana do século passado uma tradição *poundiana*. Aquela, que tem como referência

Wallace Stevens, continua o Romantismo e o Simbolismo, não põe no essencial em causa o «paradigma lírico», encara o poema como «unidade orgânica» e «estrutura simbólica», e faz tudo para manter as fronteiras entre a poesia e a prosa, como que conferindo ao poema a dignidade de um «texto sagrado» (Perloff, 1996: 21). Para os que se integram na tradição *poundiana*, pelo contrário, o Modernismo representa uma clara «ruptura» com o Romantismo (*ibid*.: 21) e o Simbolismo (*ibid.*: 10), com o que se tornou académico e convencional, sem, no entanto, implicar um corte com o passado distante, «que deve ser reassimilado» (*ibid.*: 14). Pound defende, por outro lado, os «valores prosásticos da escrita em verso» (*ibid*.: 78), recorre indiscriminadamente na poesia e nos escritos críticos a procedimentos transgressivos como o *collage* e a fragmentação (*ibid*.: 22), e não faz equivaler a poesia à lírica, aproximando-se, antes, da definição aristotélica da *poiesis* «como *mimesis praxeos*, imitação de uma acção» (*ibid.*: 22).

Como é que os poetas portugueses, entre os que terão sido os primeiros a interessar-se pela sua obra, todos eles ligados aos *Cadernos de Poesia*, e os que se revelaram na década de 90 do século passado, dialogam com Pound? De diversos modos o fazem, de acordo com as exigências da sua poética pessoal, e elegendo a faceta de Pound, poeta proteiforme por excelência, que mais se adequa às exigências do momento de escrita. A uns terá seduzido o Pound mais abertamente vanguardista, experimentando os limites da linguagem, ou pondo em causa as fronteiras entre os géneros, as várias artes e entre a poesia e a prosa (cf. *ibid.*: 78). Outros terão sido sensíveis ao apelo do poeta novecentista que mais criativa e amplamente praticou a reescrita de textos de diferentes tempos e culturas, incorporando-os, como objectos inegavelmente *vivos*, na dinâmica do seu próprio tempo histórico, dentro do entendimento que foi o seu da tradição como a «beleza que nós preservamos e não as grilhetas que nos prendem» (Pound, 1985: 91). A uns e outros não terá também escapado a leitura proveitosa de alguns dos seus textos *teóricos* e críticos fundamentais, do mais estimulante a que um poeta pode aceder com vista ao seu *fazer*.

Poderíamos começar por três poetas que estiveram empenhados no projecto que os *Cadernos de Poesia*, nos anos 40 e 50, representaram: Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal e Jorge de Sena. Operam eles, com Tomaz Kim, uma mudança significativa no diálogo da poesia portuguesa com outras tradições literárias, dando lugar de destaque à tradição anglo-americana num contexto em que claramente prevalecia a atracção pela cultura francesa. Ruy Cinatti e Tomaz Kim fizeram inclusivamente estudos em Inglaterra; Sena dedicou larga atenção

crítica às literaturas inglesa e americana e havia de reservar a autores de uma e outra um espaço apreciável nas suas traduções, e Blanc de Portugal incluiria entre os autores que traduziu Eliot e Capote, por exemplo. A ligação, desde cedo, de Cinatti, Blanc de Portugal e Sena ao espaço cultural de língua inglesa ajudaria a explicar a circunstância de terem, porventura, estado entre os primeiros que, em Portugal, se deram conta do papel fulcral que fora o de Pound no que de mais inovador acontecera na poesia anglo-americana.

O mais explícito diálogo de Ruy Cinatti com o poeta americano, vamos nós encontrá-lo num poema de *Conversa de Rotina*, de 1973, "Notícia necrológica", motivado pela morte de Ezra Pound em 1 de Novembro de 1972 (Cinatti, 1992: 393-394). O texto, composto por onze quartetos e dois tercetos, faz, de acordo com as convenções do género em que se inscreve, o retrato do poeta morto e traça o seu percurso, com referências à rebeldia que o caracterizou, à intensa actividade que desenvolveu, à sua falta de jeito para os «negócios», ao canhestrismo do seu envolvimento na «política aleatória» e ao empenhamento no presente, precário, de que fez a sua única «ambição». O tom é desenvolto, de *conversa* solta, de quem não põe a poesia ao abrigo das *impurezas* da prosa, de acordo, aliás, com o exemplo do poeta homenageado. Se essa proximidade estilística é uma forma de homenagem, não menos o é a presença de uma citação, ironicamente deformada, de resto («No ano *centiesme de son age*»), de uma passagem do poema inaugural de *Hugh Selwin Mauberley: Life and Contacts* («in *l'an trentiesme, / De son eage*», Pound, 1964: 173), que é, por sua vez, como se sabe, uma adaptação do *incipit* do II Testamento de Villon («En l'an de mon trentième âge»).

A José Blanc de Portugal, estamos em crer, tê-lo-á, acima de tudo, seduzido em Pound o seu permanente gosto pela experimentação e a imensa erudição que o poeta americano faz convergir para a sua obra, muito especialmente para os *Cantos*. Não surpreende, assim, que um texto do volume *Enéadas – 9 Novenas*, de 1989, que logo no subtítulo se assume como diálogo com Pound ("Tropos / Sobre versos do I dos Cantos de Ezra Pound": 63), seja, por um lado, o exercício de um poeta que se compraz em experimentar a ductilidade da linguagem, os jogos em que é possível envolvê-la, que tende a ver o trabalho poético como um jogo de combinações, em suma, como uma *ars combinatoria*, e, por outro, que esse exercício incida sobre os *Cantos*, referência inevitável de autores que não escondem a qualidade culta do seu trabalho poético. O que Blanc de Portugal aqui faz, em homenagem aos jogos de linguagem tão recorrentes nos *Cantos*, é traduzir os sete primeiros

versos do I *Canto*, o qual, saliente-se, é já a paráfrase de uma tradução latina do século XVI do capítulo XI da *Odisseia*, distribuí-los por três grupos de dois tercetos e um monóstico, que submete, no seguimento de cada um deles, a um complexo jogo paragramático em que as palavras, sílabas ou segmentos grafados em itálico de uma sequência de palavras mais ou menos aleatórias permitem reconstituir os versos de Pound antes traduzidos (veja-se a título de exemplo o que o poeta faz a partir do verso inaugural do I *Canto*: «E então voltou o barco» // «*E en*ganos *tão vol*úveis *tou*cadores o *bar*lavento *co*vo»).

À omnívora curiosidade intelectual de Jorge de Sena dificilmente poderia escapar a leitura de um autor com o perfil e a estatura de Pound, e, ainda por cima, num quadro cultural, o anglo-americano, que, como vimos, lhe era bem familiar. Para avaliarmos do interesse que a figura e a obra de Pound nele suscitaram basta ler a nota crítico-bibliográfica que lhe dedicou em *Poesia do Século XX* (Sena, 1994: 501-503), para que, saliente-se, seleccionou alguns fragmentos dos *Cantos* (*ibid*.: 230-235), como seria previsível, conhecida como é a sua preferência pelos textos que são portadores das grandes transformações literárias. O momento mais azado para poeticamente dialogar com Pound surgiu-lhe nos princípios dos anos 60 no Brasil, onde Sena então ensinava e era grande a influência do grupo concretista. O poema em questão, "Noções de linguística", incluído em *Peregrinatio ad Loca Infecta*, de 1969 (Sena, 1978: 64-65), assume-se, de acordo com a nota inserta no fim do volume (*ibid.*: 256), como uma «sátira amigável ao Concretismo». O vezo polémico e satírico, como se sabe, sempre foi forte em Sena e, com os anos, apurou-se e acentuou-se, e não é a circunstância de a sátira aí se apresentar como «amigável» que a torna menos eficaz ou incisiva. Diz Sena na citada nota ao poema que o Concretismo, através de Ezra Pound, considerava «a criação ideogramática como uma das suas bases formais», não sem acrescentar, no fim, uma referência às reservas postas pelos sinólogos às conclusões de Ernest Fenollosa no ensaio *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, em grande medida o inspirador do largo uso que Pound fez dos ideogramas chineses na sua poesia. Ora por mais «amigável» que fosse a sátira feita ao Concretismo no poema de *Perigrinatio*, o caso é que a nota crítico-bibliográfica redigida para *Poesia do Século XX* nos permite concluir que Sena discordava dos concretistas brasileiros quando apresentavam Pound como a antecipação das suas propostas: «Os concretistas brasileiros, que fizeram muito para popularizar Pound no Brasil, apresentaram-no como antecipação do Concretismo, que Pound não é: o caos dos Cantos de Pound é uma

sintaxe extremamente organizada que não depende da visão gráfica para o efeito e inteligibilidade do poema, e tudo nele, ou muito, é calculado ou acumulado numa apaixonada fúria que, em grande parte, depende, principalmente, da erudição que entenda todos os nexos implícitos.» À luz do que aqui fica dito, ganha particular acutilância a carga irónica de que é investido o verso de fecho do poema («Ideogramemos»), ponto culminante, afinal, de um texto em que reiterada e deliciadamente se joga, se *brinca* com as palavras, a partir da observação para que a nota chama a atenção de que «o ideograma chinês para palavra [significa] figurativamente «fumo da boca»: «Fumo névoa emanação / da boca: o dom da fala / o sentido sonoro / o gesto verbal / exacto e vago / invisível / na China / apenas / a palavra. // * // Sinónimo / analogia / sentido paralelo / e o fumo – só na China – / impresso e desenhado / é som (conforme) / e conformado. // […]».

Se passarmos para a geração que se segue à de Cinatti, Blanc de Portugal e Sena, a *geração de 50*, o nome que aí de imediato se nos impõe em termos de uma aproximação a Pound, embora com um carácter especial, é o de Fernando Guedes. Traduziu ele o poeta dos *Cantos* por mais de uma vez, usando as páginas de duas revistas a que esteve ligado, a *Távola Redonda*, de que foi assíduo colaborador, e *Tempo Presente*, que dirigiu. Informa-nos o autor do verbete sobre F. Guedes na *Biblos* que os contactos que manteve com a Inglaterra, no âmbito da sua actividade de funcionário de uma casa comercial inglesa em Portugal, nos anos 50, lhe permitiram aprofundar o seu conhecimento das literaturas e da crítica em língua inglesa, citando, a propósito, entre outros, os nomes de Eliot e Pound (Castro, 1997: cols. 906-910). Assim, no fascículo 11 da *Távola*, de 15 de Dezembro de 1951, subscrevia ele a tradução do II Poema de *Ash-Wednesday*, de Eliot, face ao original em inglês, que fazia acompanhar de uma breve nota sobre o autor de *The Waste Land*, e, quatro fascículos depois, na mesma publicação (n.º 15, de 15 de Dezembro de 1952), dava a lume a tradução de dois poemas de Pound, "Francesca" e "The Plunge", igualmente face ao original inglês, e acompanhados também de uma curta nota sobre o autor. No n.º 2 de *Tempo Presente*, Junho de 1959, por sua vez, assinava Fernando Guedes a tradução de uma das «três poesias» de Pound aí apresentadas (sendo Goulart Nogueira o tradutor das outras duas, pp. 19-22), e encerrava o que poderíamos considerar como o dossier aí dedicado ao autor dos *Cantos* com um artigo a saudar a sua libertação no ano anterior do hospital psiquiátrico americano onde estava internado e o seu regresso a Itália (pp. 28-29). Fica patente na nota da *Távola* e no artigo de *Tempo Presente*, mas especialmente

neste último, a admiração de Fernando Guedes por E.P., salientando naquela, oportunamente, o carácter «polifónico» dos *Cantos*, de cujo "XLIX Canto" transcrevia um pequeno fragmento, e no último não hesitando em apontar Pound como «o maior poeta» do século XX e os *Cantos* como «a obra mais importante e mais significativa» de Novecentos, ao mesmo tempo que deixava perceber que, na época, dentro do espírito que era o de *Tempo Presente* no Portugal dos fins dos anos 50 e dos começos da década de 60, a sua aproximação ao poeta americano se não situava apenas no plano estético-literário, mas também no plano da ideologia política. A grande admiração de Fernando Guedes pelo poeta Ezra Pound vem, por outro lado, lembrar-nos a pertinência das conhecidas palavras de Pessoa quando, em carta a Gaspar Simões, sustentava que «uma grande admiração não implica uma grande influência, ou, até, qualquer influência» (Pessoa, 1957: 104). Com efeito, em termos de influência propriamente dita, é indubitável que a dívida de Fernando Guedes é sobretudo para com o outro grande nome da poesia anglo-americana, T.S. Eliot, até mais conforme ao cunho abertamente cristão de parte significativa da sua lírica, como pode ver-se em poemas como "In my end is my beginning" (Guedes, 1968: 118), "Qui locutus est per prophetas" (*ibid.*: 150-152) e "Nobis quoque peccatoribus famulis tuis…" (*ibid*.: 158-159).

No termo do artigo que publicava no n.º 2 de *Tempo Presente*, "Ezra Pound e o futuro da poesia" (pp. 23-27), inegavelmente a peça mais importante do dossier sobre Pound, Haroldo de Campos deixava implícita a ideia de que os concretistas, que representavam «uma tensão para um novo mundo de formas», eram os herdeiros, não epigonais, do legado de Pound. Não surpreende, pois, que para os experimentalistas portugueses dos anos 60 fosse o poeta americano uma referência maior, como, para além das várias menções ao seu nome ou ao seu método compositivo em textos manifestários, o prova, eloquentemente, a circunstância de estar por detrás da edição de uma *Antologia Poética* de Pound, organizada por Augusto de Campos, a partir de traduções feitas por membros do grupo concretista brasileiro, o mais activo elemento do nosso movimento experimentalista, E. M. Melo e Castro (cf. "Cinco passos para apresentar Ezra Pound", Pound, [1967]: 7-9). Um dos exemplos mais interessantes do diálogo da poesia experimental portuguesa com o poeta dos *Cantos*, oferece-o Ana Hatherly no exercício lúdico-irónico que é "Litoteana" (Hatherly, 2001: 147-156), por via de um procedimento particularmente caro a Pound, a inserção de expressões ou frases em outras línguas no proliferante e digressivo fluxo da escrita («[…] / e a arábica semente ou beberente quente que eu

nunca tomo / no dente faz mal à gente café e samba caramba caracole / não me amole marienbad watering places are out of fashion / quels dupes what you expect to achieve in that fashion? / soy un hombre conocido / ay ay ayay canta y no llores / também há o escritor com o rolo estende estende / […]»).

A *Sprachmischung* é também um traço relevante dos textos de M. S. Lourenço, um poeta que se revela no período de afirmação do experimentalismo português, mas à margem das suas manifestações e inserindo-se em outras linhas de insubmissão modernista, mais próximas da ironia e do humor anglo-saxónicos. Figura singular e *excêntrica*, no sentido literal do termo, ao longo do seu ainda não devidamente avaliado percurso de poeta, prosador e ensaísta, tem em Pound uma das suas referências de maior peso. Em *Ode a Upsala*, de 1964, o seu terceiro livro, encontramos uma sequência de nove poemas com o título de "The Seefahrer" (Lourenço, 1964: 21-31), que é uma homenagem a Ezra Pound não pela via da paráfrase ou da glosa do poema de *Ripostes*, "The Seafarer" (Pound, 1964: 77-79) ou do poema medieval inglês que Pound adaptou, mas por fazer da sua linguagem, da sua «sintaxe» e da «distribuição» de palavras e versos uma réplica inventiva dos *Cantos*, que, para além de procurar reproduzir a própria disposição gráfica do texto poundiano, lança mãos de procedimentos aí recorrentes, como a colagem de fragmentos de diversa proveniência autoral e linguística. No termo da *viagem* que o fazer do poema é, o poeta reconhece, ironicamente, que uma outra linguagem o aguarda e essa só pode ser «A dos Inexprimíveis».

O título do texto de abertura de *O Doge*, de 1962, "Ode pour l'élection de mon sepulcre" (Lourenço, 1962: 8-15), foi M. S. Lourenço buscá-lo a Pound. É uma adaptação do título do poema inaugural de *Hugh Selwin Mauberley (Life and Contacts)*, "E. P. Ode pour l'élection de son sepulcre", tendo este, por seu turno, como é sabido, origem no título dum poema de Ronsard, "De l'élection de son sepulcre". O texto de *O Doge* é uma «narrativa», como o próprio narrador se encarrega de esclarecer, e o que justifica o título escolhido, de inegável homenagem a Pound, convocado, aliás, também para a epígrafe de uma outra narrativa do volume, "Retrato de Erasmo de Hans Holbein" (*ibid*.: 53-60), é a circunstância de se tratar de uma enigmática parábola – não sem alguns pontos de contacto, refira-se, com a parábola evangélica do samaritano que socorreu o homem roubado e espancado por salteadores (S. Lucas, 10, 29-37) – de um homem que é objecto de repetidas agressões e envolto num lençol, prefiguração do sepulcro que a breve trecho será certamente o seu destino. O poema de Pound

faz parte de uma sequência vinda a público em 1920, em que já se tem visto uma despedida do esteticismo da sua obra anterior, e também um olhar crítico e irónico sobre a decadência da sociedade moderna (cf. Beach, 2003: 30). *Decadentista* é, seguramente, a atmosfera que envolve várias das narrativas de *O Doge*, um livro cuja autoria é atribuída a uma figura ficcional da alta aristocracia da *Mitteleuropa*, o Arquiduque Alexis-Christian von Rätseklhaft und Gribskov, sendo o próprio autor, à semelhança do que se passa no jogo de *máscaras* de que igualmente participa o Mauberley de Pound, remetido ironicamente para a condição de *tradutor*. E *obscuras* são também essas narrativas em que Ramos Rosa apontou a existência de «uma dominante poética – o dom da invenção verbal e da imaginação jogando e actuando com as palavras» (Rosa, 1969: 107). Tal como o Pound do *Canto* 96, de que cita uma passagem num texto vindo a público em *O Tempo e o Modo* ("A imagem", n.º 5, Maio de 1963: 94-98) entre as datas de publicação de *O Doge* e *Ode a Upsala*, o que M. S. Lourenço procura é o «refinamento da linguagem» e o consequente alargamento das suas potencialidades, na convicção de que, «se nunca escrevemos nada senão o que já está compreendido, então o campo de compreensão nunca será ampliado» (cf. Pound, 1975: 659). Nesse texto, em que ocupa um lugar central uma reflexão sobre o filme de Alain Resnais, *L'Année Dernière à Marienbad*, começa M. S. Lourenço por se referir ao impacte provocado pela leitura, no Dange, em Angola, em plena guerra, de uma obra sobre Arqueologia Chinesa, que reforçou nele a percepção que já tinha colhido nos *Cantos* e nos provençais de que «a Poesia é para ser vista e não para ser lida», vindo, assim, ao encontro do modo como Pound concebia a página, encarando-a como um «constructo visual» (cf. Perloff, 1996: 76).

A relevância que o filme de Resnais tem no texto de *O Tempo e o Modo* não é isenta de significado, uma vez que o seu autor se inclui numa tradição de poetas que cedo se aperceberam da fecundidade de uma aproximação da Poesia ao Cinema ou que nele mesmo entreviram a «nova expressão» que procuravam para um «novo tempo»: «O poeta que escrevia no jade era ao mesmo tempo o seu escultor. E é só agora que o poeta deixa a escultura e procura o seu novo tempo e a sua nova expressão. Porque a Poesia ou se resolve em arte gráfica ou em cinema. Passou o tempo da escultura» (Lourenço, 1963: 94). Em sentido idêntico se move Herberto Helder, quando, num texto de *Photomaton & Vox*, "(memória, montagem)", reconhece em Apollinaire o fundador de um modelo: «os poetas futuros com máquinas de filmar na mão» (Helder, 1987: 148). Ele, que iniciara o texto (um dos

vários que, no livro, abre pistas para a compreensão da sua poética) com a velha definição aristotélica de poema («O poema é um animal», *ibid.*: 145), e que não deixa de lembrar que «a máquina de filmar [não] suprime as moviolas esferográficas», estabelece, ao mesmo tempo que realça o papel de Apollinaire, uma breve *linhagem* de contribuições para um entendimento «cinematográfico» da poesia, que inclui os nomes de Cendrars, Marinetti e Delaunay, o pintor (cf. *ibid.*: 148). Antes, no seguimento de uma apresentação do poema como reprodução de uma «relação pessoal com o espaço e o tempo», ou seja, conforme esclarece logo depois, como «uma montagem, uma noção narrativa própria», proclamara: «Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos» (*ibid*.: 147). E o que justificava tal aproximação era a importância da montagem como princípio organizativo, como dispositivo narrativo na poesia dos autores indicados, os dois primeiros, aliás, com lugar destacado na tradição que Pound para si próprio definiu. Relativamente a Pound, posto amiúde em paralelo com Eisenstein, modelo supremo da montagem cinematográfica (cf. Haroldo de Campos, 1959: 25), e a Eliot, bastaria evocar os seus *Cantos* e *The Waste Land* para nos apercebermos da justeza da sua presença como *exempla* no desenvolvimento argumentativo do texto de Herberto. Além disso, soberanamente se incluem todos eles, os quatro poetas cinematográficos, na família poética com que Herberto Helder se identifica, a daqueles para quem a poesia é feita «de energia e do sentido dos seus ritmos» (cf. Herberto, 1987: 144).

Manuel Alegre dá-nos algumas indicações sobre o seu cânone pessoal em *Sonetos do Obscuro Quê*, de 1993, um livro colocado ostensivamente sob a égide de Dante. Nesse cânone ocupa Pound um lugar de grande evidência, pois não só lhe é dedicado um poema, é nomeado noutro, acompanhado de uma misteriosa palavra que lhe anda associada, e é citado noutro, como também não deixa de se reconhecer a sua sombra tutelar na presença de outros que ele redescobriu e nos fez amar, como Cavalcanti ou os trovadores Arnaud Daniel, Bertran de Born e Bernard de Ventadour. No soneto da secção "(Alguns poetas)" que exibe no título o seu nome (Alegre, 1999: 631), o que emerge, dentro do que é usual nestes poemas de homenagem, é um retrato de Pound, fixado num momento dramático do seu percurso quando esteve preso numa jaula em Pisa, no fim da II Guerra Mundial. O retrato que nos é apresentado do autor dos *Cantos* evita claramente visões simplistas e julgamentos sumários: aquele que «se perdeu» pelas suas opções ideológicas, redime-se pela entrega à poesia, e pelo que fez para dar vida nova a poetas do passado. É também a complexidade que define o seu

«canto»: ele é ao mesmo tempo «de unidade e de fragmento», tentativa de conciliação de uma pulsão *unificadora* e de uma outra *desagregadora*. Por outro lado, aponta-se-lhe um traço que Eliot fixou para a posteridade na dedicatória de *The Waste Land*, o de il *miglior fabbro*, e nomeiam-se alguns dos poetas com que construiu a sua tradição, Homero, Ovídio, Arnaud Daniel, Villon e Li Po. Em "Os cinco sonetos da selva escura", sobressai claramente o terceiro (*ibid*.: 619), organizado à volta de um obscuro termo que Pound incluiu no *Canto* XX (Pound, 1975: 89-90) e foi buscar a um verso de Arnaud Daniel, «E jois lo grans, e l'olors de noigandres» (cf. Terrell, 1980: 81), e que os concretistas brasileiros escolheram para título de uma sua revista: «De repente a cidade é uma doença. / "Noigandres". E Pound nunca achou a chave. / Todos somos exilados de Florença / dai-me de novo a abóbada e a arquitrave. // Blocos de pedra. A hera a hidra o bucho. / Eis as sombras os restos as folhas caídas. / Sobre as flores destroçadas lixo e luxo. / Quem conta pelos dedos as sílabas perdidas? // "Noigandres". E ninguém sabe que sentido. / Sobre as ruínas a noite e a viuvez / não resta mais do que a melancolia. // É possível que Deus tenha morrido / alguém há-de dizer era uma vez. / Dai-me de novo a rosa e a harmonia.» O termo volta a surgir no soneto seguinte (Alegre, 1999: 620), e associado à infatigável busca de sentido que é o exercício da poesia: «[…] // Convoco o dez e os múltiplos de dez / buscaremos Noigandres e seu sentido / alguém há-de dizer era uma vez.» Por seu turno, o poema "Catorze versos" (*ibid.*: 662), enquadrável no âmbito da interminável tradição do soneto sobre o soneto, abre com uma citação de Pound («Soneto nunca foi boa poética») proveniente do ensaio que dedicou a Cavalcanti (Pound, 1985: 149-200), o qual é celebrado no texto de Alegre como autor de um soneto de que «nasceu talvez Itália».

Casimiro de Brito em *Labyrinthus*, de 1981, apresentado como «polifonia dramática», inclui em nota no fim do volume, o nome de Pound entre os dos poetas que ao longo dos séculos lançaram «o fio de Ariana» sem o qual o livro, «canto nenhum de ninguém», não poderia ter sido composto. A presença de Pound entre os nomes daqueles que ao poeta «deram palavras ou raízes ou sombras delas durante [a] longa viagem» (Brito, 1981: 143) que a realização da obra representou, encontra plena justificação na leitura da livro. Logo à entrada do volume, no verso da página que contém as epígrafes, figura, em jeito prologal, um poema que se constrói a partir das famosas «três espécies» de poesia definidas por Ezra Pound (Pound, 1985: 25): «Versos como se fossem artefactos, / esculturas. / O mármore – phanapoeia / sonoro – melopoeia / do verbo – logopoeia // condenso» (Brito, 1981: 12).

Deparamos, depois, com o primeiro poema (*ibid*.: 25-26) de uma sequência disseminada pelo livro e que um índice, sob o título "o fio de ariane", ajuda a recuperar. O título da sequência, «objectos de culto & personae», aproxima duas realidades que o poeta vai celebrar em separado, ao longo do volume, correspondendo a primeira a objectos artísticos, tratados de acordo com a tradição da poesia ecfrástica que Jorge de Sena ajudara a aclimatar a Portugal na primeira metade dos anos 60, e a segunda a personagens, com recurso ao termo latino a que Pound conferiu grande prestígio na tradução modernista do problema da crise do sujeito e da questionação da sua unidade. Não é, porém, nessa sequência, onde se celebram *personae* como Rimbaud ou Louis Armstrong, que o nome de Pound emerge, mas numa outra, «árvore de mil rostos», que faz jus à pluralidade de vozes que confluem na *polifonia* que o livro se quer. Num dos poemas (*ibid*.: 71), citam-se em epígrafe os três versos finais do famoso canto sobre a usura (cf. Pound, 1975, 229- 230), conceito central na doutrina social e económica de Pound, e que o poeta americano, como se sabe, define em nota no fim do canto. O poema de Casimiro de Brito não se limita a colocar os versos de Pound em epígrafe; glosa também o tema da usura: «O lobo náutico, a lunática ferocidade / Da usura! O dinheiro abstracto! A hélice geradora / De novas modulações / Da febre humana – flui entr'óleos. O inferno / Dos banqueiros da guerra […]» A homenagem a Pound vem a completar-se num outro poema da sequência (Brito, 1981: 125), em que se cita uma passagem do *Canto* LXXXI (Pound, 1975: 520-521): «Ezra, por exemplo, arrancou das trevas (em Pisa, / Numa jaula de ferro: «O que amas de verdade / Eis a tua herança verdadeira / O que amas de verdade / Não te será negado» – a tradição da luz. I punti / Luminosi. Máscaras. Contra- / Dicções… […]».

Alguns dos poetas revelados nos anos 70, para quem Cinatti ou Sena constituem referências importantes, estão intimamente familiarizados com a tradição anglo-americana e o seu pendor intertextualista leva-os, por tal motivo, a aludir frequentemente a autores dessa tradição, a detalhes da sua biografia ou a passos das suas obras. O nome de João Miguel Fernandes Jorge é um dos que, neste contexto, sobressaem. Num dos poemas da *Terceira e Última Parte* de *A Jornada de Cristóvão de Távora*, um tríptico em que o desastre de Alcácer Quibir funciona como ponto de partida para reflexões sobre a contemporaneidade do próprio poeta, as suas experiências, as suas viagens, fala-se da visão de Pound, saudado por crianças em Mestre, nas imediações de Veneza, cidade onde veio a morrer no começo de Fevereiro de 1972 e está sepultado: «tal como um dia vi, em Mestre, os / meninos das

escolas saudarem Pound / no seu último passeio […]» (Jorge, 1990: 23-24). Num poema de *O Barco Vazio*, de 1994, "Antonello" (Jorge, 1994: 87), voltamos a encontrar uma referência a Pound. Compõem o poema dois dísticos, correspondendo o primeiro a duas frases de um diálogo em que o personagem citado no título terá sido um dos intervenientes e o segundo à conclusão, sob forma interrogativa, a que o poeta, que eventualmente terá surpreendido o diálogo, terá chegado de que nada mais há a dizer senão registar a estranheza desse diálogo: «Onde gostavas de morrer?» / «Em Veneza, como o Pound.» // E agora como posso escrever um poema / a partir desta história?». Mais importante, porém, do que apontar tais exemplos, nos parece chamar a atenção para o estímulo que para um livro como *A Jornada de Cristóvão de Távora* poderá ter representado um projecto como o dos *Cantos*, onde coexistem tempos diferentes, personagens de culturas e tempos distintos e se misturam as línguas e textos de diversa proveniência genológica.

Um caso especial é o de António Franco Alexandre (que fez estudos de Matemática e Filosofia em Harvard), pois que parece apresentar maiores afinidades com William Carlos Williams (cf. "L'oubli", Alexandre, 1996: 20-30), e com Charles Olson (cf. "Universo animal", de homenagem a C.O., *ibid.*: 9) e John Ashbery (cf. o poema "11" de *Segundas Moradas*, com uma epígrafe de J.A., *ibid.*: 319-320), dois poetas que se integram na tradição poundiana (cf. Perloff, 1996). Isso não significa, porém, que passe ao lado de Pound, como pode ver-se pelo poema que constrói a partir de três documentos históricos, um da segunda metade do século XVIII e dois dos princípios do século XIX, "Arqueologia histórica possível", de *Sem Palavras nem Coisas*, de 1974 (Alexandre, 1996: 38-40), em sintonia com a prática poundiana que mostrava ser possível a poesia incorporar discursos de prosa aparentemente a ela estranhos «sem perder a sua identidade» (cf. Perloff, 1996: 22), e por um outro texto do mesmo livro, "L'oubli", em que às citações de Olson, W. C. Williams e Newton, em Inglês, se juntam outras de Guillevic e Gide, em Francês, para além de conceitos ou expressões associados à Filosofia, em Grego, Latim e Alemão, à semelhança do que Pound fez reiteradamente nos *Cantos*, acolhendo todo o tipo de materiais e incorporando diferentes vozes e línguas (cf. *ibid.*: 22). Registe-se ainda, neste último poema, uma referência a Rapallo (Alexandre, 1996: 26), a cidade onde Pound passou grande parte dos seus anos de Itália.

O motivo da morte de Pound, que interessou, como vimos, Cinatti e Fernandes Jorge, chegou a um outro poeta, Luís Amorim de Sousa,

também ele íntimo da tradição anglo-americana, pois as funções de conselheiro de imprensa que desempenhou em Washington e Londres deram-lhe oportunidade de se familiarizar com a poesia inglesa e americana contemporânea. Num poema de publicação muito recente, "E.P. – 1 de Novembro, 1972", de *Bellini e Pablo Também*, evoca as emoções que nele desencadeou a notícia da morte de Pound, recebida quando era jornalista na secção portuguesa da BBC, em Londres: «pressenti algo diferente / no ar de aquela manhã // escorregadia a calçada / e algo a resvalar para fora do real // tombou uma árvore imensa / disse um poeta / do outro lado do mar // e depois pranto pranto // e agora o musgo cresceu / sobre as pálpebras da gárgula // e agora o jorro secou / e a fonte encheu-se de limos // mas ouviu-se um crepitar à superfície da terra// estavas de rosto para cima e arrefeceste // […]» (Sousa, 2007: 24-25).

Desde os começos do seu percurso que Manuel António Pina reserva a Pound um lugar entre os poetas com que tem trato mais íntimo, como se pode ver por uma nota que figura no fim do seu livro de estreia, *Ainda não é o fim nem o princípio calma é apenas um pouco tarde*, de 1974. A nota, atribuída aos *autores* em que se desdobra, dentro da tradição em que sobressaem as *personae* de Pound, refere, ironicamente, que eles recorreram amiúde «à duvidosa técnica do *collage*», também largamente usada, como é sabido, pelo poeta americano, incluindo, por fim, o nome de E. Pound entre os daqueles que deram «colaboração (citada e não citada)» ao livro (Pina, 1992: 59). Quatro anos depois, em *Aquele que quer morrer*, a segunda secção da colectânea é antecedida de uma epígrafe de Pound, o dístico que abre "Salvationists" (Pound, 1964: 103-104): «Vinde, minhas canções, falemos de perfeição – / Vamos arranjar bastantes desafectos» (Pina, *ibid*.: 71). Até que chegamos a um poema de *O Caminho de Casa*, 1989, que retoma como título, em português, o de um dos mais famosos poemas de Pound, "In a station of the Metro". O texto em causa é uma reflexão, entre o irónico e o melancólico (dois registos, de resto, recorrentes na poesia de Pina), sobre a juventude passada, feita naquele tom desprendidamente coloquial a que Manuel António Pina nos habituou, e onde o cuidado posto na construção dos versos, das estrofes, das rimas e o recurso a *topoi* legados pela tradição dão bem conta do domínio que, por detrás do aparente desleixo, é o seu do ofício poético. Na circunstância, a citação de Pound não referida na página ou em nota no fim do volume, porventura por pensar o autor ser ela desnecessária para o leitor de poesia medianamente culto, é apenas marcada pelo itálico no segundo hemistíquio do verso final, com uma

alteração não isenta de significado que é o de deslocar para o sujeito o foco que em Pound incidia sobre os «rostos na multidão» (confrontem-se o poema de Pound e a última estrofe do texto de Pina em que ele é glosado: «The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough.» // «Agora, vista daqui, da recordação, / a minha vida é uma multidão / onde, não sei quem, em vão procuro / o meu rosto, *pétala dum ramo húmido, escuro*.».

O poema de Manuel António Pina, como vimos, não se constitui como réplica do de Pound na sua estrutura, nem se conforma aos princípios que definiram o Imagismo (cf. Pound, 1985: 3). Tal é, claramente, a intenção de Pedro Mexia, um autor revelado nos anos 90, num poema incluído em *Eliot e Outras Observações*, de 2003, que, para além de reproduzir na língua original o título do texto de Ezra Pound, segue o seu modelo de organização estrófica, num dístico rimado em que o primeiro verso é igualmente mais extenso que o segundo, e adopta o princípio imagista de apresentação directa do *objecto*. A nota de surpresa, dá-a Pedro Mexia com a mudança de objecto a que procede, e é nela que, em larga medida, radica a rara força do texto: «Abraçados, abrasados, engalfinhados, os amantes, / moluscos febris junto às escadas rolantes.» (Mexia, 2003: 35).

Num poeta que se tornou um *mito* para os da sua geração, pela sua partida para os Estados Unidos no fim dos anos 60 (cf. Júdice, 1999: 100), Rui Diniz, autor até hoje de um único livro vindo a público em 1977, *Ossuário (ou: a Vida de James Whistler)*, mas constituído por poemas escritos na sua maior parte antes de deixar Portugal, vamos encontrar um poema de homenagem a Pound, mais propriamente, a uma sua *persona*, Hugh Selwin Mauberley ("Homenagem a Hugh Mauberley", Diniz, 1977: 68-69). No artigo que lhe dedicou na revista *Tabacaria*, diz Nuno Júdice, seu colega de curso na Faculdade de Letras de Lisboa e companheiro de experiências e projectos literários, que Rui Diniz sempre se reivindicou da tradição dos marginais, para acrescentar logo a seguir uma ressalva, a de se tratar de «uma marginalidade esteticamente cultivada, já que a sua poesia tinha um passado, uma História, e não se fazia com rupturas artificiais nem com vanguardismos de superfície» (*ibid*.: 100). Isso mesmo se nota em *Ossuário*, um livro em que as múltiplas referências a figuras de escritores e artistas deixam perceber uma apaixonada intimidade com as suas obras e vidas marcadas por um insanável «desassossego». A homenagem de Rui Diniz ao poeta que Pound inventou para recriar uma atmosfera da qual se despede, afasta-se da que foi a opção estrófica dominante do poeta americano nessa sua sequência poética de 1920,

a quadra, para se espraiar no verso longo sem peias métricas ou estróficas, mais conforme ao impulso narrativo do seu lirismo alucinadamente exaltado: «[…] / Escrevo / assim tal como me lembro das frias costas a sudoeste, do / olho fixo e brilhante do sol a sul regulando os nossos lábios / por estranhas amendoeiras de amor, e isto lembra um inocente/ cantar só nocivo a quem sem inocência se debruça e destrói. / Deste modo é o dizer, é a doença no meio das casas com / paredes que tremem, a sua cal alucinada que anda por dentro / da nossa cabeça, infindáveis, os corredores do tempo, e recupera / o calmo sítio da tempestade para o próprio poema. […]». Atente-se ainda no subtítulo do poema ("ou: a Vida de James Whistler"), em que há nitidamente um eco do subtítulo da sequência de Pound ("Life and Contacts"), assim como também se percebe na categoria genológica inscrita no título, que constitui caso único no livro, o eco do título de uma outra sequência de Pound, "Homage to Sextus Propertius" (Pound, [1967] : 101-108). Acresce que há no pintor americano sob cuja égide o livro é colocado duas facetas que ajudam a compreender o estatuto de figura tutelar que aí lhe é conferido: a sua qualidade de ser da errância, e o inquieto esteticismo que marca a sua obra, sobretudo na fase final. Além de que a própria comparência de Pound no volume tem outra razão a justificá-la: o ter o autor de *Mauberley* dedicado um poema ao pintor seu compatriota, "To Whistler, American", vindo a lume na revista *Poetry*, em Outubro de 1912.

E encerramos com dois poetas revelados nos anos 80, Paulo Teixeira e Luís Filipe Castro Mendes. O primeiro inclui em *As Imaginações da Verdade,* de 1985, um poema intitulado "Personae" («O ar húmido precipitando no vidro / a alforra do inverno, devassando / a lenta insalubridade do quarto / onde a hidrópica cobiça de ontem / emerge sempre perto do ocaso. / […]», Teixeira, 1985: 117) em que é difícil não ler uma homenagem ao título do livro publicado por Pound em 1909 ou do volume em que coligiu os poemas anteriores aos *Cantos* nos começos dos anos 50. Mas mais do que isso, o poema de Paulo Teixeira será uma homenagem às máscaras poundianas, que constituem um dos seus modelos para a superação do lirismo do eu que realiza numa parte significativa da sua obra em que dá voz, pelo recurso ao monólogo dramático, a figuras de diferentes tempos e espaços culturais, convocadas, assim, a um diálogo *vivo* com o presente. Com a diferença de peso, ressalve-se, de frequentemente Paulo Teixeira não ter a preocupação de adequar a linguagem do poema à das personagens a quem concede a fala, como se quisesse vincar a distância que, inevitavelmente, delas o separa.

Luís Filipe Castro Mendes representa, num período irrevogavelmente distanciado das convulsões das vanguardas históricas, a atitude de irónico cepticismo perante uma modernidade comprazida nos seus mitos maiores e menores que é a de um número significativo de poetas revelados em Portugal nas últimas décadas. No termo do "Primeiro Livro" de *O Jogo de Fazer Versos*, de 1994, lança na interpelação que dirige a Pound ("Final, em auto-crítica": 211), a propósito do seu famoso grito de guerra modernista "Make it new", uma dúvida sobre o efeito das grandes proclamações em que eram férteis as vanguardas, pois que por detrás delas se mantém, afinal, a força impositiva dos *cânones*: «Make it New – e que inventaste? / Os ritmos canónicos guardaste. // A rima pobre e a graça faceira / de quem a Poesia não se abeira // foram só uma pose na paisagem. / Depois tudo embalar, seguir viagem.» Tal recusa da «convulsa vanguarda» (cf. *ibid.*: 196) não impede, porém, Luís Filipe Castro Mendes – que já antes, aliás, escolhera para epígrafe de um poema de *A Ilha dos Mortos*, 1991, "Memórias" (*ibid.*: 38), dois versos do *Canto* LXXXI («What thou lovest well remains, / the rest is dross», Pound, 1975: 520-521), o primeiro dos quais, em parte, mais tarde convocará para título de um poema de *Outras Canções*, de 1998 (Mendes, 1999: 359) – de encerrar um poema dado a lume no n.º 16 da revista *Relâmpago*, de 2005, "Retrato de um amor antigo com um verso de Pound" (184), com a citação do verso inaugural de "Portrait d'une femme", de *Ripostes*, de 1912 (Pound, 1964: 74-75). O que este poema de Castro Mendes («Deixei o teu retrato na distância/ que fizemos crescer de mim a ti. / Às vezes, mais ainda que a ausência, / deserto coração do que vivi, // me pesam as palavras que não disse, / os gestos suspendidos na memória / como palco de sombras que se abrisse / para mostrar o que não teve história. // E ao fundo do retrato mais antigo / o rosto que teremos nós um dia / defronta-nos irónico num riso / a chamar-nos da morte para a vida. // (Até se ouvir no meio do embaraço: / *Tua mente e tu sois nosso mar Sargaço*), que, dentro da fidelidade do poeta às formas regulares, segue o modelo do soneto inglês constituído por três quartetos e um terceto de rima emparelhada, põe em evidência, para além das semelhanças entre os dois textos, retratos melancólicos ambos de um amor distanciado no tempo, é o desafio e o estímulo que Pound continua a ser para os nossos poetas – fonte viva da recriação poética de que ele foi um mestre insuperável.

Referências bibliográficas

ALEGRE (1999), *Obra Poética*, com um prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

ALEXANDRE, António Franco (1996), *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BEACH, Christopher (1992), *ABC of Influence. Ezra Pound and the Remaking of American Poetic Tradition,* Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press.

—— (2003), *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.

BRITO, Casimiro de (1981), *Labyrinthus*, Lisboa, Moraes Editores.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1997), "Fernando Guedes", in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, cols. 906-910.

CINATTI, Rui (1992), *Obra Poética*, org. e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

DINIZ, Rui (1977), *Ossuário (ou: A Vida de James Whistler)*, Lisboa, & ets. Apresentação de Nuno Júdice.

GUEDES, Fernando (1968), *Poesias Escolhidas [1948-1968]*, com um estudo de Artur Anselmo, Lisboa, Editorial Verbo.

HATHERLY, Ana (2001), *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera Editores.

HELDER, Herberto (1987), *Photomaton & Vox*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2.ª ed.

JORGE, João Miguel Fernandes (1990), *A Jornada de Cristóvão de Távora: Terceira e Última Parte*, Lisboa, Editorial Presença.

—— (1994), *O Barco Vazio*, Lisboa, Editorial Presença.

JÚDICE, Nuno, "Rui Diniz: uma voz da Atlântida", in *Tabacaria – Revista de Poesia e Artes Plásticas*, Lisboa, n.º 8, Verão de 1999, pp. 100-101.

LOURENÇO, M. S. (1962), *O Doge*, Lisboa, Livraria Morais Editora.

—— (1963), "A imagem", in *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n.º 5, Maio, pp. 94-98.

—— (1964), *Ode a Upsala*, Sintra, Edição do Autor.

MENDES, Luís Filipe Castro (1999), *Poesia Reunida (1985-1999) com o livro inédito Os Amantes Obscuros*, Lisboa, Quetzal Editores.

—— (2005), "Retrato de um amor antigo com um verso de Pound", in *Relâmpago – Revista de Poesia*, Lisboa, n.º 16/4, p. 184.

MEXIA, Pedro (2003), *Eliot e Outras Observações*, Lisboa, Gótica.

PERLOFF, Marjorie (1996), *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston, Ilinois, Northwestern University Press.

PESSOA, Fernando (1957), *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, Lisboa, Publicações Europa-América.

PINA, Manuel António (1992), *Algo Parecido com Isto, da Mesma Substância*, Porto, Edições Afrontamento.

PORTUGAL, José Blanc de (1989), *Enéadas – 9 Novenas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

POUND, Ezra (1964), *Selected Poems*, edited with an Introduction by T. S. Eliot, London, Faber and Faber.

—— ([1967]), *Antologia Poética*, selecção e prefácio de Augusto de Campos, Lisboa, Editora Ulisseia. Traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Mário Faustino e José Lino Grünewald.

—— (1975), *The Cantos*, London, Faber and Faber.

—— (1985), *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an Introduction by T.S. Eliot, London, Boston, Faber and Faber.

ROSA, António Ramos (1969), selecção, prefácio e notas de, *Líricas Portuguesas, Quarta Série*, Lisboa, Portugália Editora.

SENA, Jorge de (1978), *Poesia III*, Lisboa, Moraes Editores.

—— (1984), antologia, tradução, prefácio e notas de, *Poesia do Século XX: De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*, Coimbra, Fora do Texto.

SOUSA, Luís Amorim de (2007), *Bellini e Pablo Também*, Lisboa, Assírio & Alvim.

STOCK, Noel (1965), edited with an Introduction by, *Ezra Pound: Perspectives – Essays in Honor of His Eightieth Birthday*, Chicago, Henry Regnery Company.

SUTTON, Walter (1963), edited by, *Ezra Pound: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc.

TÁVOLA REDONDA – Edição Facsimilada, Lisboa, Contexto, 1989. Estudo prévio de João Bigotte Chorão.

TEIXEIRA, Paulo (1985), *As Imaginações da Verdade*, Lisboa, Editorial Caminho.

TEMPO PRESENTE – Revista Portuguesa de Cultura, Lisboa, n.º 2, Junho de 1959.

TERRELL, Carroll F. (1980), *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS

CARLOS MACHADO

Quando «nenhuma palavra está completa»: Mário Cesariny e o surrealismo português

This article is divided in three main parts. In the first part, the aim is to deconstruct several misconceptions regarding Portuguese surrealism that were constructed by the official and institutional critics, who dispromoted axiologically the movement during several decades, undermining its effects and its repercussions. Afterwords, in the second part of the article, we will try to show how original the work of Mário Cesariny de Vasconcelos is, proving, at the same time, how it runs away from Bretonian orthodoxy and dogmatism, affirming itself as a genuine and very personal interpretation of what surrealist ethics and aesthetics are. Finally, in the last part, the main aspects of Cesariny's work wil be described and exemplified with concrete cases of creative strategies that this poet and painter made famous.

FERNANDO AZEVEDO

Breves Apontamentos para uma obra singular: *Uma Grande Razão* de Mário Cesariny

Cet article présente une analyse micro-stylistique sur certains textes inclus dans l'œuvre posthume *UMA GRANDE RAZÃO. os poemas maiores* (Cesariny, 2007), cherchant à montrer les traits de l'écriture et la modélisation du monde présentée par le poète.

MARIA DE FÁTIMA MARINHO

O elogio da máscara

Ce travail essaie d'étudier un ouvrage peu connu de Cesariny, *O Virgem Negra* (*Le Vierge Noire*). Dans ce livre, l'auteur part de plusieurs textes de Fernando Pessoa et de ses hétéronymes, ainsi que de citations d'autres auteurs de la culture portu-

gaise et occidentale, pour les transformer et les inclure en de contextes nouveaux. La subversion, qu'un discours pareil fait naître, contribue à créer un paradigme inusuel qui sert à (dé)construire la mémoire.

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA

«Palavras em liberdade»: o inclassificável texto de vanguarda

This article aims at discussing the notion of avant-guarde, regarded, mainly, as a project of disruption that, for some critics, can be considered timeless. Thus, we argue that the impossibility of characterizing in terms of genre the avant-guardist work of art is inherent to this disruptive project and constitutes the work itself. This argument is illustrated with numerous examples, taken from several avant-guarde movements (either from the so-called historical avant-guarde, or from the neo-avant-guardes), to show the total lack of classification which constitutes the "complete subversive strength" (in the words of the theorist Roland Barthes) of the avant-guardist work of art.

MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA CARDOSO MENDES

A *Cena do Ódio*: manifesto e manifestação da poética futurista

José de Almada Negreiros' *A Cena do Ódio* shows clearly the main controversial, didactic and contradictory aspects of the so-called Avant-Garde movement Futurism.

The paper purports to disclose how, using an aggressive linguistic tone, individual and Portuguese bourgeois class values stand in opposition.

The Manifesto's rhetoric provides insightful knowledge about the transgression of literary, moral and social codes, and about Almada's experience of Avant-Garde writing.

NADEJDA IVANOVNA NAGOVITSINA MACHADO

Linguagem e sentidos da Vanguarda Futurista. Ecos do Futurismo russo em Portugal

Futurism, one of the currents of Vanguardism, began its revolutionary battle at the beginning of the 19th century regarding the new art as a tool for the construction of a new society. The article examines the artistic approach to *words* as a concept and to *language* as a means of action of the futurists of both countries-Russia and Portugal in period between 1910 and 1917. The Russian futurists stated that the word was non-communicative, underlining the importance of the actual verbal

material, its etymology and phonetics, breaking off its semantic connections with daily life. By creating a trans-mind language, disengaged from meaning, *záum*, in spite of being merely one of the trends of the Russian futurist poetics, raised a tremendous amount of interest among poets of a variety of literary currents of the time, having actually become a genuine literary scandal. The analysis of two of the main theories of *záum* by the Russian futurist authors Alexei Krutchonykh and Velimir Khlebnikov, enabled the establishment of a connection with the two novellas of the Portuguese modernist Mario Sá-Carneiro «Asas» (in *Céu em fogo*) and *Confissão de Lúcio*.

FERNANDO J. B. MARTINHO

Pound e a poesia portuguesa contemporânea

In this paper, we study the reception of Ezra Pound in the Portuguese poetry from the forties in the last century up to the present time.

LA PALABRA EN ESCENA / A PALAVRA EM CENA

Un breve apunte preliminar

Las *I Jornadas de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos*, cuyos seminarios y ponencias reproducimos en estas páginas, nacieron como respuesta a las crecientes exigencias académicas de los estudios de español en la Universidade do Minho. Con la idea de ofrecer un encuentro que satisficiese por igual las demandas de los alumnos de español y que resultase también atractivo para toda la comunidad universitaria comenzamos a idear la programación en el otoño de 2006, coincidiendo con el inicio de curso. El 14 y el 15 de marzo de 2007 se hicieron realidad con el subtítulo de «La palabra en escena».

Estas *I Jornadas* tuvieron como núcleo la literatura y sus relaciones con los demás campos artísticos. La decisión de centrarlas en el ámbito de los estudios literarios obedeció a la intención de fortalecer y ampliar la oferta de actividades de la *Secção de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos*, ya que hasta el momento los eventos organizados se habían concentrado en mayor medida en los aspectos lingüísticos y didácticos. Partimos, asimismo, de la pretensión de realizar un encuentro que, con el texto literario como vértice, diese cabida a las demás expresiones artísticas: la presencia de la música, el texto dramático y escénico o el guión cinematográfico consiguieron que se hiciesen realidad los propósitos interartísticos expresados en el subtítulo de las *Jornadas*. Y para lograr dichos objetivos, nada mejor que haber podido contar con el elenco de ponentes que conseguimos reunir y cuyos trabajos hemos querido reproducir en la revista *Diacrítica*, por su interés y novedad. La mezcla de investigadores consagrados y noveles aportó en su conjunto la solidez y frescura científica que el evento exigía. Así lo hemos podido apreciar los asistentes de entonces y así lo podrán estimar los lectores presentes y futuros.

No sería justo, sin embargo, en el momento de efectuar este somero repaso olvidar a las instituciones que contribuyeron a hacer

realidad la ambiciosa programación que confeccionamos. Al Centro de Estudos Galegos, a la Consejería de Educación de la Embajada de España en Portugal, al Instituto Cervantes de Lisboa y a la Fundação Centro de Estudos Euro-Regionais, nuestro más sincero agradecimiento por su inestimable apoyo.

Antes de poner fin a estas palabras preliminares, como coordinador de las *Jornadas*, no quisiera terminar sin antes agradecerles también su colaboración a los profesores que compartieron conmigo la intensa pero muy grata labor de organización: Ana María Cea Álvarez, Dolores Lerma Sanchis y Carlos Pazos Justo. Y, por supuesto, un recuerdo muy especial para los demás compañeros de la *Secção de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos* que, desde la sombra, nos ayudaron a apuntalar todos los elementos necesarios para que estas *I Jornadas de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos* se hiciesen realidad un 14 de marzo de 2007.

XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS
Coordinador de las I Jornadas de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos

La ciudad y su representación literaria: *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán [1]

MARGARITA SANTOS ZAS
Universidad de Santiago de Compostela

Al pensar en la representación y los *rôles* de la ciudad en general y, en particular, en la obra de Valle-Inclán, acuden a mi memoria unas magníficas fotografías de la alemana Ellen Auerbach (1906-1984)[2], expuestas en una muestra de la fotógrafa organizada en Madrid en 2001 («La mirada intuitiva»).[3] Aquellas fotos me impresionaron no solo porque representaban la visión de una mujer moderna y emancipada, que vivía y transmitía con su cámara los cambios sociales, que se producían a su alrededor desde finales de los años 20, es decir, desde sus orígenes berlineses, hasta sus viajes a Grecia, México o España en los años 50, sino porque en todas aquellas imágenes la ciudad – fotografiada con fines publicitarios las más de las veces – era la protagonista.

Ellen Auerbach era capaz de sumergirse en la realidad de un rostro, de un cuerpo, de un paisaje o de una calle de Londres, Tel Aviv o de New York… y algunas de esas imágenes me resultaron particular-

---

[1] Esta ponencia, expuesta en las I Jornadas de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos de la Universidade do Minho (14-15, marzo, 2007), ahora revisada y considerablemente reducida, tuvo su origen en la participación de la autora en el II Seminario Internacional, «La Literatura y la ciudad entre Modernidad y Ultramodernidad» (Tartu, Estonia, junio-2005). Se reproducen aquí una selección de las imágenes proyectadas en *power point* en las citadas Jornadas de 2007.

[2] Su nombre de soltera era Ellen Rosenberg y empezó a utilizar el apellido Auerbach en 1937 despues de casarse con Walter Auerbach.

[3] En 1994 la Fundación «La Caixa» organizó una exposición, titulada «Les dones fotógrafes á la Republique de Weimar (1919-1933)», que ofrecía por vez primera una visión panorámica de la producción fotográfica de mujeres de la Alemania de los años 20. Entre ellas figuraba Ellen Auerbach, a quien ocho años más tarde se le dedicó esta antológica, que contó con un completo catálogo (Graeve y Valdivieso, 2001).

mente fascinantes, como aquellas que captan el inverosímil y exquisito paso de danza de una bailarina en la terraza de un edificio desde el que se contemplan los rascacielos neoyorkinos… (figs. 1 y 2). Imágenes todas ellas suscitadoras de asociaciones múltiples, que se mueven en torno a la ciudad como símbolo de la modernidad – muy particularmente New York.

Dicho en otros términos, se trata del tratamiento del espacio urbano como parte de la mitología moderna, la ciudad como sistema de signos reveladores no solo del cambio de paradigma urbano sino de la reubicación del individuo en su nuevo espacio vital, que en el campo



Fig. 1. Fotografía de E. Auerbarch.



Foto 2. Fotografía de E. Auerbach.

de la literatura amplía la consideración de dicho espacio como universo autónomo del escritor con sentido pleno en su propio marco.

Otra mujer, la escritora danesa Isak Dinesen[4], en su popular *Memorias de África*, definía, esta vez con palabras no con imágenes, el papel que juega la ciudad en la vida de cada individuo: «Es impo-

[4] **Seudónimo de Karen Blixen (1885-1962), nombre que la escritora danesa** adoptó después de casarse con el barón Bror Blixen-Finecke (1914), si bien con el de soltera, Karen Dinesen, firmó algunas de sus obras. Aunque las citadas *Memorias de África* [1937] se ha convertido, a raíz del éxito de su versión cinematográfica, en su obra más popular, es autora de otros títulos que la han situado entre las figuras clave de la literatura danesa.

sible que una ciudad no desempeñe un papel en tu vida, no importa lo bueno o lo malo que puedas decir de ella, tu espíritu se siente atraido por la ley mental de la gravitación» (Dinesen, 1994: 27).

Todos asociamos inmediatamente Dublín con Joyce, La Habana con Carpentier, Londres con Dickens, New York con Dos Passos, París con casi todos los escritores de la Vanguardia histórica y en este *hic et nunc* no podía faltar Lisboa, la ciudad que hace siglos evocaba, lleno de admiración, Tirso de Molina en su *Burlador de Sevilla*, poniendo en boca de Don Gonzalo la descripción que hace al Rey en el Acto I:

> Es Lisboa una octava maravilla (…)
> En medio de la ciudad
> hay una plaza soberbia
> que se llama del *Rucio*
> grande, hermosa y bien dispuesta,
> que habrá cien años y aún más
> que el mar bañaba su arena
> y ahora de ella a la mar
> hay treinta mil casas hechas.

En un inolvidable recorrido urbano, el poeta español Angel Crespo titulaba el primer capítulo de su libro dedicado a *Lisboa*, «La ciudad mágica». Capítulo que se abre con unos versos de Joan Zorro, que dicen: «En Lixboa, sobre la mar / barcas novas mandei lavrar, / Ai, minha senhor velida!». Es decir – añade – «Lisboa es minha senhor velida… mi Bella señora de las Urbes» (*apud* Crespo, 1987: 7-8) y menciona a continuación la emblemática presencia de Lisboa en escritores como Pessoa, Matos Sequeira o Eugenio de Andrade, en cuyo libro homónimo, *Lisboa*, leemos:

> Alguien dice lentamente
> Lisboa, sabes…
> Lo sé. Es una joven
> descalza y leve,
> un viento súbito y claro en los cabellos
> unas arrugas finas
> al observar los ojos,
> la soledad abierta
> en sus dedos y labios,
> bajando escalones
> y escalones
> y escalones hasta el río.
> Lo sé. Y tú ¿lo sabias? (*apud* Crespo, 1987: 13).

Para muchos escritores españoles esa ciudad paradigmática ha sido Madrid. Tal es el caso de Galdós, Pío Baroja, Valle-Inclán, Cela

o Martín-Santos… Su Madrid es el de *Fortunata y Jacinta, La busca*, *Luces de Bohemia*, *La colmena* y *Tiempo de silencio*, respectivamente… Esta simple enumeración sugiere una visión poliédrica de Madrid, quiero decir: la visión de cinco escritores – ninguno, por cierto, madrileño –, cuyos textos se publican en cinco tiempos: 1885, 1904, 1920/24, 1951 y 1962, que necesariamente suponen otros tantas percepciones de la ciudad.

Unas cuantas citas – no por conocidas menos elocuentes – sirvan para ilustrar, en un nivel puramente descriptivo, las sucesivas imágenes de una ciudad, que alcanzó plena categoría de tal en la segunda mitad del siglo XVIII, bajo el reinado de Carlos III, que la saneó y embelleció con magníficos edificios, al tiempo que decoró sus plazas y calles con obras que constituyen hoy sus señas de identidad.

Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta* presenta así el Madrid castizo en el momento de expansión de la ciudad. La mirada tradicional de Barbarita es la óptica adoptada para crear la antítesis entre el viejo y el nuevo Madrid:

> Los de Santa Cruz vivían en su casa propia de la calle de Pontejos, dando frente a la plazuela del mismo nombre (…) Ocupaban los dueños el principal, que era inmenso, con doce balcones a la calle y mucha comodidad interior. No lo cambiara Barbarita por ninguno de los modernos hoteles (…) Ni trocara tampoco su barrio, aquel *riñon de Madrid* en que había nacido, por ninguno de los caseríos flamantes que gozan fama de más ventilados y alegres. Por más que dijeran, el barrio de Salamanca es campo… Tan apegada era la buena señora a su arrabal nativo que para ella no vivía en Madrid quien no oyera por las mañanas el ruido cóncavo de las cubas de los aguadores de Pontejos, quien no sintiera por la mañana y tarde la batahola que arman los coches correo; quien no recibiera a todas horas el hálito tenderil de la calle de Postas, y no escuchara por Navidad los zambonbazos y panderetazos de la plazuela de Santa Cruz (…) (VI, 3).

Por su parte, Baroja ofrece en *La busca* una descripción de la ciudad desde su periferia, vista por tres muchachos, aprendices de delincuentes – Manuel, el Bizco y Vidal –, que observan la urbe desde un plano inferior, posición que simboliza el objetivo inalcanzable, la aspiración del trio, aunque por razones y con propósitos distintos. Baroja usa imágenes que confieren a su descripción, aparentemente objetiva, una fuerte carga subjetiva, no solo porque impregna la perspectiva elegida de la mirada de los muchachos, sino porque el premeditado contraste entre la ciudad fabril y la naturaleza – el Guadarrama – coloca al lector ante la reacción que Baroja compartía con muchos de

sus coetáneos frente al irreversible proceso de modernización e industrialización socio-urbano. Esta es la descripción del Madrid de principios del siglo XX:

> Se veía Madrid en lo alto, con su caserío alargado y plano, sobre la arboleda del Canal. A la luz roja del sol poniente brillaban las ventanas con resplandor de brasa: destacábanse muy cerca debajo de San Francisco el Grande los rojos depósitos de la Fábrica del Gas, con sus altos soportes, entre escombreras negruzcas; del centro de la ciudad brotaban torrecillas de poca altura y chimeneas que vomitaban, en borbotones negros, columnas de humo inmovilizadas en el aire tranquilo. A un lado se erguía el Observatorio, sobre un cerrillo, centelleando al sol sus ventanas: al otro el Guadarrama, azul, con sus crestas blancas, se recortaba en el cielo limpio y transparente, surcado por nubes rojas (III, cap.1).

Camilo José Cela presenta en *La Colmena* la vida en el Madrid de los duros años de la inmediata posguerra como una suerte de «callejero», un plano topográfico, por el que los personajes, que viven en cientos de celdillas incomunicadas, se desplazan con o sin rumbo fijo, en una juego de encuentros y desencuentros fortuitos o premeditados, que permiten «ver» la ciudad en muy pocos días, pero a casi todas las horas del día y de la noche. Esa ciudad hostil para cuantos se hallan en la soledad y la miseria, refugio de todas las debilidades humanas y campo de operaciones para los más desaprensivos, Cela la muestra en sus calles y plazas más céntricas, con sus comercios, el tráfico, las luces, casas, prostíbulos, cafés, edificios en ruinas, restaurantes… transitadas por gentes en las que se detiene, haciendo que cada uno de esos seres, muchas veces anónimos, sean por unos instantes protagonistas de un fragmento de esa historia de un país hecho añicos, que el autor representa de forma emblemática y con un evidente propósito de denuncia en la ciudad de Madrid. Véase ese mapa madrileño a través de una selección de pasajes entresacados del capítulo II:

> Las luces de la plaza brillan con resplandor hiriente, casi ofensivo (…) Martín Marco se para ante los escaparates de una tienda de lavabos que hay en la calle Sagasta. La tienda luce como una joyería o como la peluquería de un gran hotel (…) Un hombre baja por Goya leyendo el periódico; cuando lo cogemos pasa por delante de una pequeña librería de lance que se llama Alimente usted su espíritu (…) El matrimonio González vive al final de la calle de Ibiza, en un pisito de los de la ley Salmerón (…) La calle Preciados (…); Echegaray (…); al final de Narváez; suben por Covarrubias y tuerce por Nicasio Gallego; Martín, al llegar a la esquina de O'Donnell, se tropieza con Paco; el señor Suárez… se metió por la calle del Prado (…)

En *Tiempo de silencio*, Martín Santos recrea con su prosa barroca la misma ciudad que Cela en *La Colmena*, casi en los mismos años, pero lo hace una década más tarde, de modo que, si bien el afán de denuncia de una realidad de miseria moral y material une a ambos autores, los mecanismos constructivos y expresivos han cambiado en poco más de 10 años hasta el punto de que el Madrid de Pedro y del Muecas, de las chabolas, las pensiones o las casas de la alta burguesía, el del centro y la periferia son descritos con una brillantez de recursos casi exhibicionista y con una causticidad inmisericorde para con la ciudad y sus gentes, sin que apenas nada ni nadie se escape a esa óptica:

> Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traidas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad inaprensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceañeras (…) tan pobladas de un pueblo achulapado (…) tan insospechosamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras dotadas de dos catedrales y de varias colegiatas mayores y de varios palacios encantados (…) tan incapaces para hablar un idioma con la recta entonación que le dan los pueblos situados hacia el norte… tan… tan… que no tiene catedral (13-15).

También para Valle-Inclán – a quien tanto deben los dos últimos novelistas citados – Madrid es el espacio urbano elegido como escenario de varias de sus historias de ficción y, en particular, de *Luces de bohemia*. El escritor conocía muy bien Madrid, a donde se había trasladado a vivir en la primavera de 1895. Tenía entonces 28 años.

Ni haber nacido y pasado parte de la infancia en un ámbito rural ni la decisión de instalarse de nuevo en la Galicia campesina con su familia en 1912, cambian un hecho: Valle fue primordialmente un hombre urbano[5] – «la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de

---

[5] Dos ciudades gallegas tuvieron también un importante papel en la formación de la personalidad histórica y artística del futuro escritor: Pontevedra y Santiago de Compostela. En la primera frecuenta la tertulia de Jesús Muruais, cuya casa albergaba una espléndida biblioteca (desde el realismo francés a Baudelaire, pasando por una colección de revistas, que familiarizaron al joven Ramón Valle con el Art Nouveau), que sumada a la biblioteca paterna, muy rica en escritores gallegos, constituyeron el contacto de aquel joven curioso y ya «singular» con el mundo gallego, por un lado, y el cosmopolitismo y modernismo artístico, por otro, que habría de reflejar en su primer libro, *Femeninas* (1895) (vid. Santos Zas, [2004]: 52-66; Nuñez Sabarís, 2005). En San-

Alcalá» –. Sin pretender entrar en detalles biográficos, baste decir que, desde el momento en que llega a Madrid, participó en las tertulias literarias en sucesivos cafés: desde el Nuevo Café de Levante hasta el Fornos, El Gato Negro, el Café de la Montaña, etc. Fueron estos cenáculos literarios punto de encuentro y reunión de escritores, periodistas, músicos y artistas plásticos, que muchas veces Valle presidía. Todos formaban la llamada «gente nueva», los «modernistas», los rebeldes, los iconoclastas, los bohemios… que Valle retrataría magistralmente en *Luces de bohemia*, como compañeros de andanzas de Max Estrella.

El denominador común que los unía era la búsqueda de la renovación de los lenguajes artísticos, la subversión de los códigos establecidos, que identificaban con la escuela realista y sus representantes. Exposiciones, redacciones de periódicos y revistas, iniciativas editoriales – efímeras casi siempre – constituyen vehículos de difusión de sus propias propuestas estéticas: *Gente nueva*, *Vida Literaria*, *Helios*, *Vida nueva*… son títulos donde todos ellos estampan su firma: cuentos, versos, artículos de crítica literaria, artículos políticos, reseñas, estrenos de teatro, noticias de libros…

En este ámbito capitalino desarrolla su trayectoria artística, sus éxitos y sus fracasos su pasión por el teatro – otra manifestación urbana –, cuyas servidumbres comerciales se sacude para escribir en libertad, de donde nacen, fruto de su madurez artística, los esperpentos como género teatral, pero también como estética innovadora.

Es la década de los 20 la etapa más fructífera del escritor, en la que reparte su vida entre Galicia y Madrid, vuelve a México y a Cuba en 1921 y realiza una breve estancia en New York; son años de creati-

---

tiago estudia Derecho, carrera que abandona en 1890, sin concluir. Pero Compostela en aquellos años era el epicentro de un movimiento sísmico identitario, el llamado «Rexurdimento Galego»: allí se daban cita ilustres figuras y teóricos del galleguismo, como Murguía – autor del prólogo de *Femeninas* – o Alfredo Brañas, profesor en la Facultad de Leyes del joven Valle, que estudiaba poco, hacía experimentos parapsicológicos y telepáticos, pontificaba en un círculo de amistades de signo ideológico diverso y escribía en la revista satírica *Café con Gotas*. Pero si este cúmulo de experiencias es importante, Compostela dejó impresa en Ramón Valle una imborrable lección estética, que plasmaría años después en *La Lámpara Maravillosa* (vid. «Quietismo estético»). Con ese bagaje cultural y personal, incrementado gracias a una fecunda estancia en México (1892-93), con su *opera prima* y todas las ilusiones del escritor neófito, un día de primavera de 1895 bajó del tren en la estación madrileña y comenzó a caminar Ramón María del Valle-Inclán, el «eximio escritor y extravagante ciudadano», como lo definió Primo de Rivera, el hombre que vivió «sub specie theatri», en lúcida expresión de Pérez de Ayala, el personaje sobre el que se han acumulado las anécdotas más disparatadas.

vidad en los que publica quizá sus mejores obras, entre ellas *Luces de bohemia*.[6]

Fue también en estos años, cuando estrechó sus contactos con la intelectualidad y los artistas portugueses, relación que ha estudiado recientemente Susana Rocha Relvas (2007)[7], a cuyo trabajo remito para las consideraciones que siguen, entre las que cabe destacar, en primer lugar, las relaciones de Valle con Antonio Ferro, Guerra Junqueiro, Ferreira de Castro, Fidelino Figueiredo o Teixeira de Pascoaes, quienes muestran, a su vez, admiración por el escritor gallego al dedicarle en la prensa portuguesa artículos y entrevistas.

No obstante, mucho antes de 1920 Valle había ya manifestado interés por los escritores y artistas del país vecino, de hecho muy pronto traba amistad con el pintor Leal da Cámara en la tertulia del Nuevo Café de Levante – una caricatura de Don Ramón, firmada en 1897,[8] da fe de dicha relación –; el pintor portugués, que se había instalado en España a finales del XIX, contribuyó además a divulgar en *Revista Nova* a los escritores españoles (Maeztu, Baroja, Benavente, Villaespesa, Unamuno…).

Don Ramón tradujo a Eça de Queiroz – *La reliquia* (1902), *El primo Basilio* (1904) y *El crimen del padre Amaro* (1908)[9] –, una muestra más de la atracción por la literatura portuguesa, que en algunos casos recitaba de memoria (vgr: los versos de *Os Simples* de Guerra Junqueiro), según atestigua Ferreira de Castro en una entrevista para el periódico *La Ilustraçao*, que le hace en Madrid en 1926 (Rocha Relvas, 2007).

El interés era recíproco: sabemos que Guerra Junqueiro visitó a Valle-Inclán en Madrid en 1908 a fin de entrevistarlo, y hay indicios de que el segundo, al dirigirse a Lisboa en 1910 para embarcar el 5 de abril hacia Buenos Aires (Garlitz, 2000: 120), parece que se detuvo en Barca d'Alva con el propósito de saludar al autor de *Patria*, a quien recuerda en unas declaraciones de «cuerpo diminuto, metido en su

---

[6] Entre 1933-1936 Valle añadiría a su experiencia urbana la vivencia de Roma, en calidad de Director de la Academia Española de Bellas Artes (vid. Santos Zas, Domínguez Carreiro y Mascato Rey, 2005).

[7] El artículo de Rocha Relvas aparece en el vol. 32.3 (2007) de *ALEC /Anuario Valle-Inclán VII*, en prensa en el momento que escribo estas páginas y cuya lectura en pruebas agradezco a la autora.

[8] Esta caricatura, publicada en la cubierta de *Vida Literaria*, 15 (20-04-1897) bajo el título «Nuestros colaboradores» (Rubio Jiménez, 2006: 211), ha sido reproducida muchas veces en catálogos y exposiciones valleinclanianas.

[9] Vid. para las fechas de las traducciones J. y J. del Valle-Inclán (1995: 174-175).

viejo gabán, su rostro inquieto… con sus ojos menudos y vivaces…» (*apud* Rocha Relvas, 2007)

Estos primeros contactos continúan y se estrechan en 1920. Es elocuente, en este sentido, que Valle se hiciese miembro de la «Sociedad de amigos de Portugal», que trataba de fomentar el entendimiento entre los dos países, propiciando el intercambio cultural, económico y político.[10]

Los escritores portugueses, a su vez, se sintieron particularmente atraidos por el teatro valleinclaniano[11] y en concreto manifestaron su inclinacion por el esperpento – «uma tragica deformaçao de capricho goyesco» –, cuya estética estimaban hondamente renovadora. Precisamente Valle ofrece en la declaraciones que hace al rotativo *Ilustraçao* una definición de la estética del esperpento:

> Los personajes verdaderamente dramáticos, los que llevan en el alma trágicas angustias, son en la vida común casi grotescos, ridículos. Darían una farsa y no una tragedia. Pero las manifestaciones propias de la farsa harían que se perdiesen los elementos dramáticos más profundos… Con mis esperpentos creo haber realizado la fusión, dentro de una misma estética, de esas dos cosas antagónicas, creando una tercera – una puerta por la que se ven las convulsiones el alma y los gestos del cuerpo» («Don Ramón del Valle-Inclán fala á *Ilustraçao*», *apud* Susana Relvas, 2007).

He aquí una magnífica exposición sobre el esperpento, en la que su creador combina los objetivos que persigue y los medios y recursos que mixtura para obtener la visión crítica de la sociedad de su tiempo. Porque eso es el esperpento, eso es *LdeB*: una crítica demoledora de la España contemporána, que no se explicita de forma abierta sino que se infiere de los mecanismos constructivos y caracterizadores del personaje, de los recursos artísticos utilizados y de su lengua literaria. Valle arremete con furia contra la realidad político-social que le ha tocado vivir y lo hace con recursos estilizadores – no miméticos –, pero

---

[10] **Actitud que Valle comparte con el filósofo portugués Eugenio de Castro, a quien** tuvo oportunidad de escuchar en el Ateneo de Madrid el 12 de febrero de 1922, de cuyo encuentro hay testimonio gráfico (*vid.* Rocha Relvas, 2007), su conferencia sobre «El sentido religioso de las modernas corrientes literarias portuguesas», en la que expuso ideas afines a las defendidas por Valle en su conferencia «El deber cristiano de España en América», pronunciada el 18 de febrero de 1922 también en el Ateneo de Madrid y cuya reseña apareció en *El Sol* del día siguiente (véase J. y J. del Valle-Inclán, 1994: 227-228).

[11] **En 1925 se representó** *La cabeza del Bautista*, texto que dos años después publicó la revista que dirigía Ferreira de Castro, *Civilizaçao* (*apud* Rocha Relvas, 2007)

esa estilización enfatiza ahora, frente a la idealización modernista de las *Sonatas*, el componente absurdo, grotesco, caricaturesco de la realidad española y sus protagonistas, que tiene su modelo en Goya.[12]

Valle-Inclán – volvemos al principio de esta exposición – ha elegido como escenario de su primer esperpento, *Luces de Bohemia*,[13] un espacio urbano a través de cuya percepción plasma su conciencia del presente histórico, que la crítica coincide en valorar como la base desde donde se alza la modernidad estética, en tanto conciencia artística que surge por oposición al sistema social que la engendra (Pino, 1995: 4-5).

En *LdeB* se presenta la peregrinación nocturna de Max Estrella, un poeta de «odas y madrigales» – así se le define en la primera acotación del texto –, hiperbólico andaluz, bohemio y ciego, guiado por su «alter ego» y lazarillo, Don Latino de Hispalis, por diversos lugares madrileños; una peregrinación por librerías, tabernas, Delegación de policía del Ministerio de la Gobernación, lugares de erotismo vergonzante, cafés de cierto renombre, las calles de Madrid… Este recorrido, que dura menos de 24 horas – como en la tragedia clásica –, se cierra con la muerte del poeta ciego ante la puerta de su propia y miserable casa, con la paradójica situación de que en el bolsillo Max lleva un décimo de loteria premiado, que Don Latino, su habitual acompañante, le roba poco antes de morir.

En este viaje, que en el propio texto se califica de «dantesco», Max y don Latino se encuentran con borrachos y prostitutas, ministros y policías, escritores de la bohemia (la «Buñolería modernista» IV) y la golfemia literarias – como la bautizó Salvador María Granés parodiando a Puccini –, redactores de periódicos, libreros, taberneros, comerciantes, un anarquista catalán, personajes imaginarios y reales, niños y adultos que conviven en un «Madrid absurdo, brillante y hambriento», tal como se define en la primera acotación. Un Madrid contemporáneo a la fecha de publicación de esta obra.[14]

---

[12] Son muchos los estudios centrados en el esperpento y, en particular, en *LdeB* (véanse los repertorios bibliografícos de Serrano y De Juan desde 1995), pero tan solo menciono las ya clásicas monografías de Zamora Vicente (1969) y Cardona y Zahareas (1970).

[13] Para las citas textuales remito a la edición de Zamora Vicente, que figura en la bibliografía, utilizando entre paréntesis la referencia a escena y página y la abreviatura *LdB* para el título del esperpento.

[14] *LdeB* se publicó por entregas en la revista *España*, entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920, pero en 1924 Valle editó una nueva versión (Madrid, Renacimiento.

LdeB – repárese en su título, bien elocuente de su vocación urbana, ya que el bohemio es un producto de la ciudad – da cuenta pormenorizada a lo largo de sus 15 escenas del itinerario/itinerarios del personaje, merced a sus numerosas y peculiares acotaciones (Míguez Vilas, 2002). Max Estrella comienza su periplo en el crepúsculo y dura toda la noche, el momento en que la ciudad muestra su perfil más oscuro, por eso *Luces* es un juego continuo de luces y sombras (faroles, faros de coches, candilejas, luz de acetileno…). Es un viaje descendente, que descubre lugares y gentes del submundo ciudadano que encubren la miseria humana. Max es una suerte de *flâneur* – no olvidemos que es el prototipo del bohemio –, aunque en su caso no es tanto un individuo que «escudriña» la ciudad y sus gentes, sino alguien que la percibe a través de otros sentidos, pues es ciego (paradójicamente, la ceguera simboliza en Valle la lucidez de la conciencia). Su percepción es consecuente con la triple adjetivación de la acotación inicial, antes enunciada, a saber: la contradicción que existe entre la apariencia – la brillantez de Madrid – y la realidad – su miseria –, de cuya antítesis nace el absurdo, que se resuelve estéticamente en el esperpento, designación genérico-estética que Valle adjudicó por vez primera, como he dicho, a esta pieza dramática.

Es decir, una visión tragifársica de la realidad, que aúna diversos ingredientes (humor, parodia, grotesto, caricatura, absurdo…), en virtud de la cual se ejerce una crítica de la España contemporánea, de la que no escapa nada ni nadie.

No es ésta una visión exclusiva de Valle (aunque lo es su forma de plasmarla). Antes he citado a Baroja y los dos forman parte de una nómina mucho más extensa de intelectuales, no solo escritores sino también pintores, dibujantes, grabadores del «fin de siglo» – con esta expresión quiero neutralizar la resobada dicotomía *98 y modernismo* –, que miran insistentemente hacia Castilla y las ciudades castellanas y cuyas obras responden al propósito de representanción artística del presente, al que Baudelaire, en «Le peintre de la vie moderne» (1975: 683 y ss), consideraba rasgo esencial de la literatura de la Modernidad, porque es tarea del artista aprender a captar la cambiante realidad que sucede ante sus ojos.

Y al referirme a los pintores es casi imposible no traer a colación la «España Negra» de Ignacio Zuloaga, Gutierrez Solana o Darío de

---

Imp. Cervantina – colofón: 14 de noviembre –, *Opera Omnia* XIX), a la que incorporó tres nuevas escenas – II, VI y XII –, de modo que la versión definitiva pasó a tener quince. Las tres citadas añaden espacios al itinerario inicial de Max.

Regoyos – de cuyas obras, centradas en la ciudad, ofrecemos aquí un breve muestrario[15] –, considerados los tres como los pintores noventayochistas (Seco Serrano,1997: 22-23), a los que cabe sumar los nombres de Gustavo de Maeztu, hermano del escritor, del que hemos seleccionado «Trasera de casas» c.1915 (fig. 7), y «El orden» c. 1917 (fig. 8); los grabados y dibujos de Ricardo Baroja (fig. 9: «El suburbio» s.f.), las pinturas de Aureliano de Beruete (fig.10 «Vista de Toledo», 1911), Aurelio Arteta (fig. 11: «Paisaje bilbaino», c.1910) o el catalán Nonell, con sus cuadros de mendigos y gitanos.[16]

Todos ellos encarnan una mirada pesimista y sombría de la realidad española plasmada también en su paisaje urbano, la misma que transmite Valle en *LdeB,*[17] que comporta la denuncia de los signos de contraste de lo español con respecto a lo europeo («España es una deformación grotesca de la civilización europea», dice Max Estrella en la esc. XII). Un mundo mutuamente influyente – pintura y literatura – que en Valle-Inclán implica en algunos casos la amistad y admiración

---

[15] En términos simplificadores digamos que Zuloaga, muy ligado al mundo parisino y formado en la mejor tradición realista española, se advierte en el pintor bilbaíno una tendencia hacia el exhibicionismo negativo («El Cristo de la Sangre» o «La víctima de la fiesta») y en sus paisajes castellanos hallamos el mismo componente subjetivo que en escritores coetáneos. *Vid*. aquí su cuadro (s.a.) «Gregorio de Sepúlveda» (fig. 3).

En cuanto a Solana, con técnica impresionista y con un punto de referencia en las pinturas negras de Goya, plasma en sus cuadros la expresión desgarrada de la desolación que muchos escritores de su tiempo manifestaron ante el llamado desastre del 98. Sus ambientes barriobajeros y prostibularios reflejan la miseria humana sin posible redención, que representan cuadros como «Los autónamatas» (1907), «El cartel del crimen» (1920) (figs. 4 y 5, respectivamente). Es destacable la coincidencia en el último caso con el gusto de Valle por el cartel de feria, el romance de ciego y el chafarrinón, que encontramos, por ejemplo, en *Los cuernos de don Friolera* o en «El Crimen de Medinica», romance de ciego de *La pipa de kif*.

Por fin, Regoyos es el pintor de la «La España Negra», expresión que atañe tanto a los asuntos tratados en sus cuadros como a las técnicas utilizadas (véase la fig. 6: «Puente del Arenal» 1910). Regoyos opone su visión a la »España blanca», representada por la pintura de la escuela levantina con Sorolla a la cabeza, el pintor de la luz (véase Santos Zas, 1998: 415-455).

[16] Esta muestra de la obra pictórica de todos ellos puede verse en el *Catálogo de la Exposición Paisaje y figura del 98*, comisariada por Javier Tusell y Alvaro Martínez Novillo (1997); y en el *Catálogo de la Exposición: La mirada complacida y la mirada inquieta…* (1999). En ambos se recogen estudios concretos sobre cada autor.

[17] El contraste con el primer Valle, amante del prerrafaelismo, los paisajes de Rusiñol o los mallorquines de Joquín Mir, que tienen mucho que ver con la idea baudeleriana de la búsqueda de la esencia, que es la búsqueda de lo eterno en lo efímero, como Valle expone en *La Lámpara Maravillosa* (1916), véase su capítulo «El Quietismo estético».



Fig. 3. Zuloaga: «Gregorio de Sepúlveda» (s.a.).



Fig. 4. Gutierrez Solana: «Los autómatas» (1907).

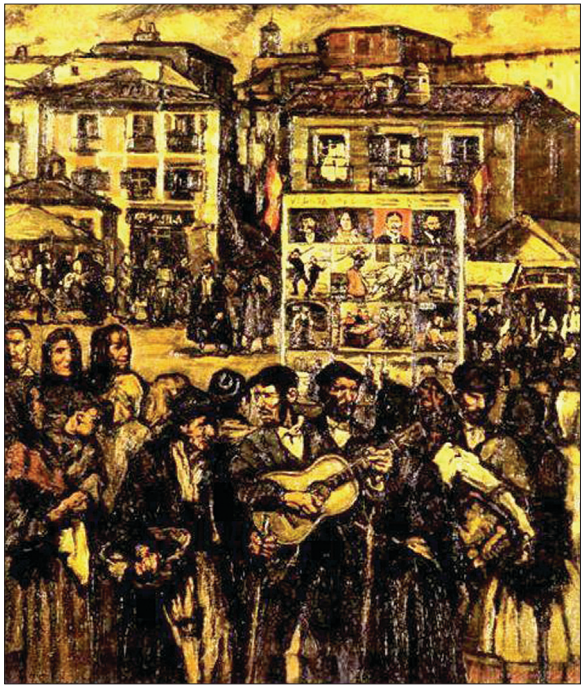


Fig. 5.
Gutierrez Solana:
«El cartel del crimen» (1920).



Fig. 6.
Regoyos:
«Puente del
arenal» (1910).



Fig. 7. Maeztu: «Trasera de las casas» (c. 1915).

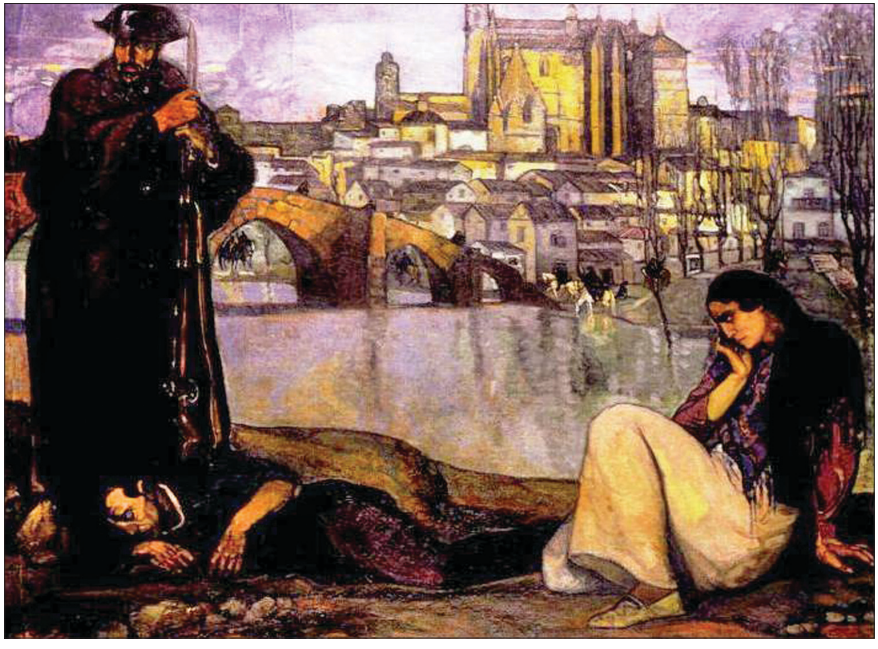


Fig. 8. Maeztu: «El orden» (c. 1915).



Fig. 9. Ricardo Baroja: «El Suburbio» (s.a.).



Fig. 10. «Vista de Toledo« (1911).

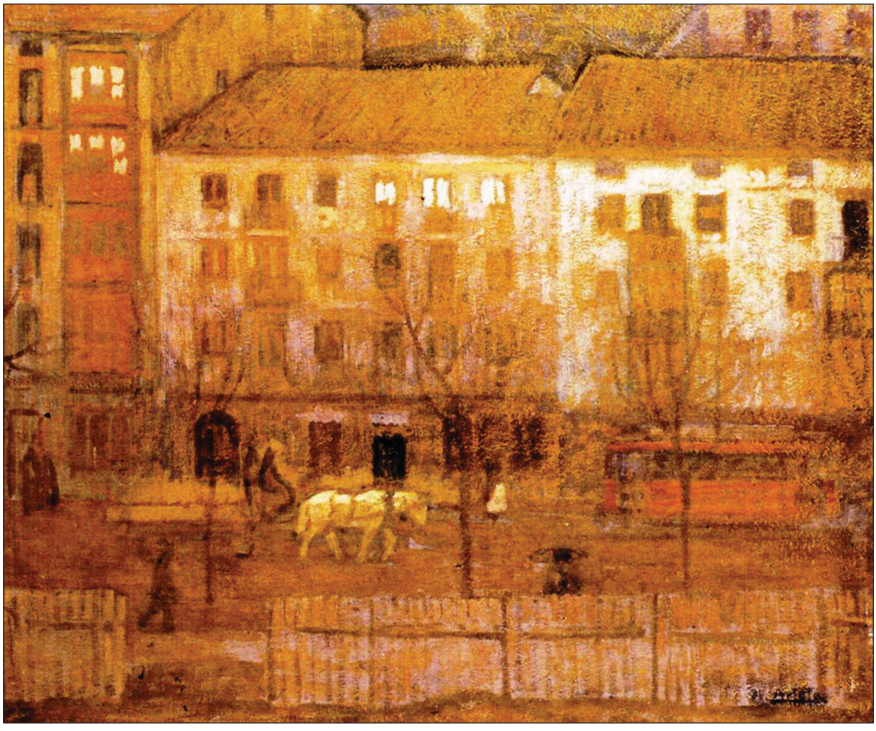


Fig. 11. Arteta: «Paisaje bilbaino» (c. 1910).

recíprocas o el trato personal en las tertulias literarias, como las citadas del Nuevo Café de Levante o el Gato Negro: Ricardo Baroja, Anselmo Miguel Nieto, Romero de Torres, Arteta;[18] a ellos hay que añadir pin-

[18] Existe abundante documentación sobre los estrechos lazos personales que unían a Valle-Inclán con estos pintores, como evidencian sus reuniones en el Nuevo Café de Levante, los retratos que Zuloaga y Anselmo Miguel Nieto hicieron del escritor, la participación de este último y de Arteta en la ilustración de la primera edición de *Voces de Gesta* (1912), junto a Ricardo Baroja, Ángel Vivanco, Rafael Penagos, José Moya y Julio Romero de Torres, o la propuesta de candidatura de Valle-Inclán como director de la Academia de Roma, encabezada por Zuloaga y firmada por Arteta y Anselmo Miguel Nieto, entre otros artistas plásticos. Muchos de estos pintores aprovecharon los dictados estéticos de Valle-Inclán en su práctica pictórica (*vid*. Santos Zas, 1998: 405-451), pero también es destacable la admiración que Valle-Inclán sentía por estos artistas manifiesta en el elogio a Zuloaga, que figura en su ensayo dedicado a la «Pintura vasca», o en la referencia a Anselmo Miguel Nieto en sus conferencias en Buenos Aires de 1910 (Garat, 99-102; Garlitz, «La gira…», 91-121), como exponente de la concepción estética que defendía.

tores tan importantes como Zubiaurre o Juan de Echevarría,[19] sobre quienes escribió crónicas en la prensa, conferencias o catálogos para sus exposiciones, o Anglada Camarasa, al que dedicó una conferencia en un ciclo de homenaje al pintor en Madrid.

Al examinar de cerca los itinerarios de *Luces del bohemia*, voy a atender, en primer lugar, a su representación y a tal fin voy a partir del siguiente postulado general: el teatro ha explotado y explorado lo que David Harvey (1990) ha llamado «el sentido de lugar». Desde esta perspectiva el teatro moderno ha generado en el espectador dos tipos de reacción frente a los espacios dramáticos, que Fernández Cifuentes (2003:17-19) explica en términos que resultan aplicables también a Valle-Inclán: una, el confort ante localizaciones tranquilizadoras, espacios dados y reconocibles; la otra, un singular desasosiego, la ansiedad que suscita toda posiblidad de desorientación espacial.

En el primer caso, la concreción visual del escenario, los indicios localizadores en la representación de un lugar más o menos concreto donde sucede la acción parecen garantizar al espectador una orientación arquitectónica y sobre todo geográfica; paralelamente, parecen exigirle al dramaturgo una especie de referencias cartográficas más o menos reconocibles o familiares (Michel de Certeau, 2002).[20]

En el teatro «fin de siglo» esa garantía cartográfica suele ponerse de manifiesto en una referencia concreta, que figura inmediatamente después de la lista de *dramatis personae*, que trata de despejar cualquier duda sobre el espacio físico desde el umbral mismo del texto teatral.

Tal sucede en *LdeB*, que tras el *dramatis personae* se lee: «La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento». Esta puntualización sitúa a Valle-Inclán – al menos en apariencia – dentro de esa «cofradía de cartógrafos» – en expresión de Fernández Cifuentes (2003: 18) –, generalmente ortodoxos y previsibles en lo que se refiere a la localización.

En el segundo caso antes mencionado, la artificiosidad del escenario, su flexibilidad y capacidad para crear equívocos constituye un desafío para el dramaturgo moderno, invitándole a provocar en el espectador una especie de ansiedad o desasosiego, cuando se levanta el telón y se encuentra ante un conjunto de indicios espaciales ambi-

---

[19] Sobre la relación de Valle-Inclán con Echevarría véase Dougherty (1995: 65-73) y para el caso de Anglada Camarasa remito a Mascato Rey (2001: 183-196).

[20] Michel de Certeau (2002) se refiere a las representaciones cartográficas, con itinerarios que representan la experiencia espacial.

valente o ante la ausencia de indicios, que se manifiesta en preguntas ¿en donde estamos, en que país, en que ciudad? Se trata de la desorientación que sufre el espectador cuando esas preguntas no tienen respuesta ante la falta de precisión cartográfica a lo largo de todo el texto (un ejemplo emblemático es *Esperando a Godot*) o ante su ambigüedad. Curiosamente, para los autores de este tipo de textos el principal problema – afirma Fernández Cifuentes (2003: 20) –, el más perturbador es el espacio. Sobre todo si, como quería Valle-Inclán – añado por mi parte –, la acción no precede ni determina el escenario sino que «es el escenario el que crea la situación».[21]

La pregunta obligada es qué sucede en *LdeB*. En principio, estamos ante un teatro cuyo mapa no parece desviarse de la cartografía convencional, si bien su título metafórico – *LdeB* – debería inducir a la desconfianza.

No obstante, las indicaciones espaciales son claras desde el inicio: Max Estrella vive con su esposa, Madama Collet y su hija Claudinita, en «un guardillón con ventano angosto, lleno de sol» (I, 53), que está situado en la calle Bastardillos, 23, duplicado. Escalera interior, guardilla B (VIII, 115). De ese lugar, por la tarde de un impreciso día de primavera (digamos de pasada que resultan contradictorios algunos datos relativos al tiempo) parte Max en la primera escena, para retornar al cabo de unas cuantas horas al portal de su casa, donde muere aterido de frío y solo mientras amanece. Pero la obra no se cierra con la muerte de Max, sino con la alusión al suicidio de su esposa e hija, que se había anunciado en la primera escena. De modo que el texto comienza y termina con una misma referencia espacial, la calle Bastardillos (XV, 168), que sugiere la idea de circularidad, con las implicaciones simbólicas que adquiere el círculo desde el punto de vista constructivo.

Entre ambos extremos de este periplo circular, Max recorre diversas calles y plazas de Madrid, cuyos nombres – muchos de ellos emblemáticos – se mencionan con fidelidad cartográfica: plaza de la Moncloa (VII), la librería de Zaratrustra en el Pretil de los Consejos (II); Calle de la Montera (II) donde está la taberna de Pica Lagartos (III); la Cibeles (IV); la Puerta del Sol (IV y VI); la calle del Recuerdo

---

[21] A la pregunta ¿cómo ha de ser el teatro? Valle responde: «El nuestro como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es este: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto» (*apud* Dougherty, 1983: 26).

– donde vivió Max y su familia, como rememora el Ministro (VIII) –; «Una calle del Madrid Austríaco»; un café ubicado en la calle o plaza que le da nombre, es decir: «El Café Colón» (IX); el «callejon del Gato» (XII), en donde unos espejos cóncavos distorsionaban grotescamente las imágenes que reflejaban;[22] «calle de Carlos Rubio (…) Cuatro Caminos» (XIII); se menciona después la calle de la Pasa (XV); y, por fin, «Un patio en el cementerio del Este» (XIV).

Ahora bien, si en *LdeB* es posible reconocer, a la luz de esta enumeración, la conciencia de la representación espacial; es decir, señales que remiten más o menos a una ciudad existente fuera del espacio dramático, si nos fijamos más detenidamente en las acotaciones y en algunos diálogos del esperpento, la impresión inicial empieza a tambalearse, porque en las descripciones espaciales de las didascalias, la imagen de la ciudad de Madrid se difumina y comienza a instalarse en el lector/espectador cierto desasosiego.

En ocasiones, advertimos que las calles pierden su nombre y, por lo tanto, su ubicación: «Hay carreras por las calles» (III, 74); «corren por las calles tropeles de obreros. Resuena el golpe de muchos cierres metálicos» (III, 75). Más elocuente es todavía la descripción del resultado de la carga policial contra los huelguistas proletarios: «Por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio (…) De tarde en tarde, el asfalto sonoro» (IV, 77), cerrando con esa imagen – una sinestesia –, que despierta la evocación del sonido de los cascos de los caballos de la policía sobre el asfalto.

En ese ambiente de desolación, Max deambula «Por una calle traviesa» (IV, 85) y «Don Latino se cuela por un callejón» (XII, 144). En un momento, Max pregunta a Latino en que calle se encuentran y le responde: es una «calle sin nombre».

No todo es precisión espacial, por tanto, como parecía al principio. Los mapas más rigurosos admiten también lecturas simbólicas y permiten un margen de contradicciones e imprecisiones. Valle a veces anula el tiempo, llevado del afán por mostrar una España aferrada a su pasado, tal es la impresión que se adquiere cuando aquella «calle

---

[22] Se conoce con este nombre la madrileña calle dedicada al poeta Álvarez Gato, en la que existían los espejos a los que se refiere Max Estrella en la famosa frase de la esc. XII: «los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato (…) Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento» (140-141). Esos espejos fueron destruidos hace unos años y restituidos en la actualidad.

del Madrid Austríaco», antes mencionada, se asocia en el Madrid de 1920 a «Las tapias de los conventos. Un casón de nobles. Las luces de una taberna» (XI, 138). Y en la escena siguiente describe: «Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo (…)» (XII, 138). Y más adelante, «El reloj de la Iglesia da cinco campanadas bajo el Gallo de la veleta» (XII, 142).

Esta cadena de referencias suscita la imagen de un pasado lejano cargado de connotaciones en contraste con el mundo moderno, que hace acto de presencia a través de uno de sus principales signos identitarios: el automóvil. En la escena X leemos: «Por esas calles oscuras: Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja (…) diferentes sombras» (X, 135). Juego entre pasado y presente, entre tradición y modernidad plasmado en espacios y objetos ubicados en el espacio que se cargan de significados, apuntando – adelantémoslo ya – una de las posibles dicotomías que el tratamiento del espacio ejemplifica.

La imprecisión se hace presente de nuevo al describir el parque en el que jóvenes y viejas prostitutas buscan clientes:

> Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso patrulla un *auto*. En las sombras clandestinas de los ramajes, mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes. Max Estrella y Latino camina bajo las sombras del paseo. El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche» (X, 127)

Esta última descripción, tan vaga en sus rasgos como las anteriormente mencionadas, es interesante porque subraya el clima de parodia que permea y careacteriza al esperpento al mencionar explícitamente, que el parque descrito es una «Parodia grotesca del Jardín de Armida» (X, 129), en referencia a la *Jerusalen Libertada*, de Tasso, en la que varios caballeros, incluido Rinaldo, son seducidos por Armida y sus artes en un paradisíaco jardín. El tema, que atrajo a pintores como Van Dyck, posiblemente Valle lo recordó a partir de un cuadro de Chicharro «Poema de Rinaldo y Armida», que obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición de 1904.[23]

Por último, Valle extiende la ciudad de Madrid más allá de sus límites urbanos para situar a sus personajes en el camposanto: «Un patio en el cementerio del Este. La tarde fría. El viento adusto. La luz

---

[23] Lo menciona Zamora Vicente en nota 57 a su ed. de *LdeB* (130).

de la tarde sobre los muros de las lápidas, tiene una aridez agresiva. Dos sepultureros apisonan la tierra de una fosa» (XIV, 154).

Un cementerio, que se carga de reminiscencias literarias al evocar personajes de Shakespeare (Romeo y Julieta, Macbeth, Yorick…), que se usan con diferentes fines, casi siempre paródicos. En ese cementerio, como si de una imagen cinematográfica se tratara, la cámara enfoca a dos figuras: «Por una calle, lápidas y cruces, vienen paseando y dialogando dos sombras rezagadas, dos amigos en el cortejo fúnebre de Máximo Estrella» (XIV, 155). Son personajes reducidos a puro bosquejo, trazo de pincel expresionista: «Sobre el muro de lápidas blancas, las dos figuras acentúan su contorno negro» (XIV, 156). Las dos figuras son Bradomín y Rubén Darío: realidad y ficción combinadas en el mismo plano.

El espacio dramático – en *LdeB*, espacios urbanos siempre – adquiere nuevos significados, si se contemplan no como conciencia de representación espacial (mímesis, verosimilitud) sino de relación espacial, que es estrictamente interior al drama. Es decir, según los espacios formen parte de una u otra pareja de opuestos. Me refiero a interiores por oposición a exteriores, lo próximo por oposición a lo lejano, lo propio por oposición a lo ajeno, un aquí degradado y un allá que representa todos los valores.

Estas dualidades, señaladas por Fernández Cifuentes (2003: 31), se observan en *LdeB* en los siguientes ejemplos, que enumero:

Frente a las calles antes mencionadas – espacio público, abierto, transitado –, se presenta su opuesto, el espacio cerrado, ubicado en ese espacio abierto – localizable en un plano – con el que dialoga por afinidad o contraste: «La cueva de Zaratustra en el Pretil de los Consejos. Rimeros de libros cubren las paredes» (II, 59/45).

Calle de la Montera (II, 65), donde está la taberna de Pica Lagartos, que tiene «luz de acetileno y mostrador de zinc» (III, 66) y en otra acotación leemos sobre el mismo espacio: «Lobreguez con un temblor de acetileno» (XV, 161).

En esta ejemplificación de la dualidad interiores-exteriores tiene su lugar: «La Buñolería entreabre su puerta, y del antro apestoso de aceite van saliendo [los modernistas] (IV, 81), que Valle retrata entre «la elegía y la sátira», como bien señaló Sobejano (1969: 86-106). Pero hay muchas más muestras, véanse algunas:

> Zaguán en el Ministerio de la Gobernación. Estantería con legajos. Bancos al filo de la pared. Mesa con carpetas de badana mugrienta. Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio (V, 89).
>
> El calabozo en el que es encerrado Max junto con el preso catalán es un «Sótano mal alumbrado por una candileja» (VI, 94).

> La Redacción de 'El Popular'. Sala baja con piso de baldosas: En el centro una mesa larga y negra, rodeada de sillas vacías, que marcan los puestos, ante roídas carpetas, y rimeros de cuartillas (…) (VII, 99).
>
> Secretaría particular de Su Excelencia [Ministro de la Gobernación]. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano. La estancia tiene un recuerdo partido por medio, de oficina y sala de círculo con timba. De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático (VIII, 110).
>
> Un café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo (…) el Café tiene piano y violín. Las sombras y la música flotan en el vaho de humo, y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco. En su fondo, con una geometría absurda, estravaga el Café (…) – 'El Café Colón' (IX, 119).

De esta descripción destaco el hecho de que es la primera vez que se mencionan unos espejos con imágenes distorsionadas – «con una geometría absurda» –, antes de que Max formule la teoría del esperpento en la escena XII con la alusión a los espejos cóncavos del callejón del Gato, ya citados. Pero además el espejo es el «no espacio» capaz de mltiplicar la imagen espacial, que está marcada por los juegos de luces y sombras, tan repetidos en el esperpento.

Un último ejemplo de esta retahíla: «Velatorio en un sotabanco» (XIII, 146), «rojiza penumbra del corredor, largo y triste, con el gato al pie del botijo y el reflejo almagreño de los baldosines» (XIII, 149).

Todas estas citas revelan que el Madrid de Max Estrella es un territorio profundamente inhóspito, donde la pobreza material y la mezquindad humana, patente en todas las referencias al espacio dramático (lóbrego, lúgubre, apestoso, frío, rancio, triste, lujo proviniciano… son algunos de las expresiones que lo acompañan), parecen instigar a la huida. Ir y venir, el desplazamiento y el retorno se vuelven las posibilidades fundamentales de la acción: Max y Latino personajes *in itinere* recorren esos parajes urbanos de un lado para otro y se encuentran con múltiples seres que parecen hacer lo mismo. El viaje resulta una nueva manifestación de la derrota, un espacio sin salida para los personajes. De ahí la voluntad de huída, que no es física, sino una huída del destino, que la hostilidad de ese entorno provoca, una huída que es en último término la búsqueda del sosiego, la transparencia, el detenerse para siempre. Tal es la reflexión que suscita en Max la muerte de un niño – una bala perdida de la carga policial contra los huelguistas –, que se escapa al proceso de esperpentización generalizado:

> Una calle del Madrid Austríaco. Las tapias de un convento. Un casón de nobles. Las luces de una taberna. Un grupo consternado de vecinas, en la acera. Una mujer, despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala (XI, 137).

Comentan el dramático episodio un Empeñista, Guardia, Tabernero, Trapera, Vieja, El Retirado, El Albañil y La Portera. La escena termina con el grito de rabia y dolor de Max: «sácame de este círculo infernal» (XI, 138).

A esta experiencia se suma la muerte del preso catalán, que Max conoció en su paso por la cárcel (VI). Mateo muere en aplicación de la Ley de Fugas, cuando supuestamente lo traladan a otro penal. No nos extraña que tras las dos experiencias, Max afirme categóricamente – recuérdese a Regoyos:

> (…) La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga (…) Latino (…) llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo (XI, 138).

La actitud crítica de Valle se filtra a través de la dualidad pasado y presente. La referencia al Madrid de los Austrias, antes comentada, no es una simple localización espacial, es la manifestación de la conciencia del autor – y con ella de su denuncia – de que aquel Madrid de antaño no difiere del actual. Es por ello que en *LdeB* su contrapunto es París, varias veces mencionada y segundo término de una nueva dualidad, que es plurisignificativa: me refiero ahora a lo próximo por oposición a lo lejano, lo propio por oposición a lo ajeno y el aquí degradado frente al allá, que representa o encierra todos los valores.

Así, frente al Madrid hambriento, su papel secundario como capital cultural, su aire aldeano y su falta de cosmopolitismo, París es «el allá que representa todos los valores». París se alza como *desideratum*, que lo es en tanto ciudad *per se*, pero también en cuanto es la ciudad europea por antonomasia. En este sentido se duplica la antítesis, París es a Europa lo que Madrid es a España, en frase de Max ya citada: «España es una deformación grotesca de la civilización europea» (XII, 140).

La primera referencia a París es de Max, para quien la Moncloa: «Es el único rincón francés en este páramo madrileño. Hay que volver a París, Collet» (I, 55). Será Don Latino, cuyo nombre procede del «Barrio Latino de París» (VII, 103), quien recuerde la ciudad de

las luces, donde conoció al poeta ciego: «Usted conoce París? – pregunta a don Filiberto, redactor de *El Popular* – Yo fui a París con la Reina Doña Isabel. Escribí entonces en defensa de la Señora. Traduje algunos libros para la casa Garnier. Fui redactor financiero de la «Lira Hispano-Americana» (VII, 125). Será despúes el propio Rubén Darío en conversación con Max, quien «suspira y evoca el cielo lejano de París», mientras a modo de contrapunto burlón:

> Piano y violín atacan un aire de opereta, y la parroquia del café lleva el compás con las cucharillas en los vasos. Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal ¡París!, ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila con su pata coja, PAPÁ VERLAINE (IX, 126).

Por fin, Max, poco antes de morir, cree «ver» y pregunta a Latino: «¿pero como hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Victor Hugo!» (XII, 142). En los tres personajes citados, Paris funciona como una especie de *after image*, pues va asociado a la evocación o al recuerdo.

En suma, la representación literaria de Madrid que Valle ofrece en *LdeB* construye su identidad a partir de referencias espaciales engañosas, que alternan la precisión cartográfica, que permite su localización en un mapa, con la ambigüedad desasosegante, que propicia lecturas simbólicas, convergentes ambas en una visión crítica de la sociedad española contemporánea (Madrid, capital literaria-Madrid, capital del fracaso), confeccionada a partir de la subjetividad de unos personajes pertenencientes al mundo de la bohemia – periferia social –, cuyo recorrido nocturno muestran un Madrid de luces y sombras, que la acotación de la escena X expresa con justeza: «Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja (…) Diferentes sombras» (X, 135).[24]

[24] Este trabajo se inscribe en el Projecto de Investigación «Valle-Inclán», subvencionado por la DGICYT e Fondos Feder (HUM2004-01539).

Bibliografía

BAROJA, Pío (1969), *La busca*, Madrid: Salvat-Alianza Editorial.

BAUDELAIRE, Charles (1975), *Oeuvres completes*, ed. Claude Pichois, Paris: Gallimard, 2 vols.

BLIXEN, Karen/DINESEN, Isak (seud.) (1994), *Memorias de Africa*, Madrid: Alfaguara, traducción de Barbara MacShane y Javier Alfaya.

CELA, Camilo José (1983), *La Colmena*, Ed. de Darío Villanueva, Madrid: Noguer.

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony (1981), *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos en Valle-Inclán*, Madrid: Castalia.

CERTEAU, Michel de (1990), *L'invention du quotidien,* Paris: Gallimard.

CRESPO, Angel (1987), *Lisboa*, Barcelona: Ediciones Destino, Colección «Las Ciudades».

DOUGHERTY, Dru (1995), «Valle-Inclán y la pintura: la exposición de Juan de Echevarría (Madrid y Bilbao, 1923)», *Boletín de la Fundación FGL*, junio, pp. 65-73.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (2003), *Cartografías del desasosiego. El teatro de García Lorca*, Madrid: Ediciones Clásicas-Ediciones del Orto, I.

GRAEVE, Inka y VALDIVIESO, Mercedes (2001), *Ellen Auerbach: La mirada intuitiva*, Madrid: Fundación la Caixa. Catálogo de la Exposición

HARVEY, David (1990), *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires: Amorrortu (trad. del original *The condition of posmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Oxford: Blackwell, 1989).

MARTÍN SANTOS, Luis (2000), *Tiempo de silencio*, Ed. de Alfonso Rey, Barcelona: Crítica.

MASCATO REY, Rosario (2001), «Valle-Inclán y Anglada Camarasa: una conferencia de 1916», *Anuario Valle-Inclán/Anales de la Literatura Española contemporánea*, 26.3, pp. 183-196.

MÍGUEZ VILAS, Catalina (2002), *Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1888-1927)*, Santiago: Servicio de Publicacións da Universidade, Tesis Doctoral en CD.

MILNER GARLITZ, Virginia (2000), «Valle-Inclán y la gira americana de 1910» en M. Santos Zas *et al.* (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago: Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 91-121.

MOLINA, Tirso de (1989), *El burlador de Sevilla*, ed. de Arellano. Madrid: Espasa-Calpe.

NUÑEZ SABARÍS, Xaquín (2005), *Valle-Inclán en el fin de siglo: «Femeninas»*, Pontevedra: Diputación Provincial.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1985), *Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet, Madrid: Cátedra.

PINO, José Manuel del (1995), *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam: Rodopi.

ROCHA RELVAS, Susana (2007), «Valle-Inclán y Portugal», *Anuario Valle-Inclán VII / Anales de la Literatura Española Contemporaánea*, 32.3 (en prensa).

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2006), *Valle-Inclán caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia,* Madrid: Fudamentos, Monografías RESAD.

SANTOS ZAS, Margarita (1998), «Valle-Inclán de puño y letra: notas a una exposición de Romero de Torres», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23, 1-2, pp. 405-451.

—— [2004], «Valle-Inclán e Pontevedra. *Femeninas* 'opera prima'», en VV.AA., *Catálogo Exposición Valle-Inclán e Pontevedra*, Pontevedra: Dipu-tación Provincial-Fundación Valle-Inclán, pp. 52-66.

SANTOS ZAS, Margarita, DOMÍNGUEZ CARREIRO, Sandra y MASCATO REY, Rosario (2005), V*alle-Inclán, Director de la Academia de Roma (1933-1936): historia y documentación.* Monográfico de la revista *ALEC / Anuario Valle-Inclán V*, 30-3.

SECO SERRANO (1997), «El reflejo del 98 en la pintura de entresiglos» en *Paisaje y figura del 98… cit. infra*, VV.AA. (1997).

SOBEJANO, Gonzalo (1966), «*Luces de bohemia*, elegía y sátira», *Papeles de Son Armadans*, 127, pp. 86-106.

TESTER, Keith (ed.) (1994), *The Flâneur*, London and New York: Routledge.

VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier (eds.), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia: Pre-Textos, 1994.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1993), *Luces de bohemia*, ed. crítica de Zamora Vicente, Madrid: Clásicos Castellanos.

—— (2002), *Obra Completa,* Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols. (I: *Prosa*; II: *Teatro. Poesía. Varia*). *Luces de bohemia* en II, pp. 873-952.

VV.AA. (1997), *Catálogo de la Exposición Paisaje y figura del 98*, Madrid: Fundación Central Hispano.

VV.AA. (1999), *Catálogo de la Exposición: La mirada complacida y la mirada inquieta. La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, A Coruña: Xunta de Galicia.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1969), *La realidad esperpéntica. Aproximación a «Luces de bohemia»*, Madrid: Gredos.

Una farsa blancoamoriana. Dramaturgia y puesta en escena

EULOXIO R. RUIBAL
(Universidade de Santiago de Compostela)

Romance de Micomicón y Adhelala (1939), una de las piezas teatrales más sobresalientes del escritor gallego Eduardo Blanco-Amor (Ourense, 1897-Vigo, 1979), sirvió de punto de partida para intentar recuperar durante los años cuarenta un teatro crítico, popular y participativo, entroncado en la tradición dramatúrgica sainetil y farsesca española (Cervantes, Quiñones de Benavente, Valle-Inclán, Lorca…), que propiciase el estímulo y la concentración «irmandiña» de los exiliados republicanos en un Buenos Aires emprendedor artística y culturalmente. Dado el carácter representativo, tanto del autor (novelista, dramaturgo, poeta, periodista…) como de su obra teatral, de notable repercusión en los círculos artísticos bonaerenses, y, años más tarde, en versión gallega, en el sistema teatral de Galicia, (re)iniciado en la Mostra de Ribadavia (1973), consideramos esta farsa como idónea para emprender un somero análisis dramatúrgico, previo a una propuesta (necesariamente condensada) de una hipotética pre-puesta en escena (o, si se prefiere, de una puesta en escena virtual).

A pesar de la existencia de numerosos paradigmas sobre la teoría y el análisis textual, y dado que ninguno de ellos abarca la totalidad de los aspectos que intervienen en el fenómeno literario y escénico, nos centraremos en una lectura fenomenológica, con especial incidencia en los aspectos inmanentistas y pragmáticos, sin que ello sea óbice para recurrir a otros métodos en algún momento y si la ocasión lo requiere. Nos referimos, por supuesto, a los dos tipos de lectura que implica todo recorrido por un texto dramático, la horizontal o sintagmática y la vertical o paradigmática. Ambas resultan indispensables para una comprensión totalizadora del hecho escénico, de la integración de los elementos textuais y espectaculares (Ubersfeld, 1977: 8). Dentro de la

trinidad interpretativa que el semiótico italiano Umberto Eco reavivó recientemente de forma polémica, es decir, la *intentio operis*, junto con la *intentio lectoris* y la *intentio auctoris*, consideramos que no plantean aquí ninguna oposición destacable, ya que las tres coinciden casi siempre de manera notoria. No se percibe ninguna intención oculta ni hermética. Tampoco nos preocupa alguna posible sobreinterpretación (Eco, 1997: 164), y menos aún si posibilita cierto énfasis en la puesta en escena, que estimule de alguna manera una deseable recepción sugerente, potenciada por los numerosos sucesos de la actualidad, que inevitablemente influyen en la recepción. Emprendemos, pues, un recorrido longitudinal y transversal por la farsa, procurando meternos en la piel de un lector *ideal*, *modelo* (Eco) o *implícito* (Iser), ese lector virtual capaz de captar y aprehender coherentemente la estrategia textual en su doble vertiente, literaria y escénica, al que Hans Robert Jauss (1987:79) otorga «prioridad hermenéutica».

Una rica y numerosa temática gira en torno al conflicto principal: un conjunto de elementos que impiden el amor entre Adhelala y Micomicón (cuya onomástica remite a Cervantes y Valle-Inclán). El conflicto se potencia con la propuesta de la reina del Afghanistán, a la Reina Madre de Trapalandia, de casar a su hija, la princesa Ahabdalalah, con el príncipe heredero, Micomicón. Alrededor de este núcleo, formado en torno al amor y el matrimonio, emergen en un momento u otro la ridiculización de la monarquía (y las tiranías), la burla de las estirpes dinásticas, de las realezas, linajes o noblezas de sangre, que el especial tratamiento cómico y burlesco que el autor proporciona a la farsa, nos hacen considerar toda la problemática como algo anacrónico, obsoleto. Pero tampoco faltan otros temas (mejor, subtemas) que condimentan adecuadamente la obra. Casi todos ellos son característicos del género farsesco: violencia, crueldad, maldición, guerra, muerte, enfermedad, etc. No faltan asomos temáticos que contrasten con los anteriores, le concedan una nueva dimensión o se acerquen a nuestro momento histórico: magia, gigantismo, ternura, hipocresía, simulación, bulimia… En la farsa poseeen una peculiar relevancia ciertos tópicos de larga tradición, como pueden ser el peso del pasado o el poder curativo del llanto, este último sobre todo en obras con fuerte influencia de las leyendas medievales que inspiraron los cuentos de hadas, y cuyas pervivencias son aún palpables en melodramas, folletines, series televisivas, etc.

El discurso o trama, que comienza *in medias res*, aún siendo presentado de forma directa libre, ofrece el punto de vista de la princesa cautiva, Adhelala. Estamos ante una farsa sentimental, pero, a pesar

de numerosos aspectos caricaturescos o hiperbólicos, nos acercamos a la comedia. Abundan la elementalidad, mezcla de lo cotidiano y de lo extraordinario (alimentación / linajes y dinastías), que se une a una hiperbolización para acentuar lo ridículo y lo grotesco. Violencias y parodias son transcendidas finalmente por una comicidad liberadora.

La mayoría de los personajes de *Romance de Micomicón y Adhelala* aparecen como planos y dinámicos. La protagonista, Adhelala, aún dentro de cierto estereotipo, adquiere un carácter diferenciador al ser imbuída de algunos rasgos psicológicos, y sin que por eso deje al mismo tiempo de representar algún rol. Aguda, rebelde y reivindicadora, es tal vez el único personaje que tiene una visión completa y acertada de la situación que están a vivir. Sorprende el peso que tiene en la obra, debido seguramente a su carácter paródico. Adhelala se muestra siempre activa, emprendedora; al contrario de lo que ocurre en la literatura medieval (y en los cuentos de hadas), es ella la que posee superiores conocimientos, la que lucha por superar la situación desfavorable, y, a fin de cuentas, tal una heroína, la que «salva» al protagonista con su agudeza e ingenio. Mucho menos caracterizado psicológicamente, resulta el príncipe Micomicón, que se queda en un eficaz tipo, con una mezcla de los roles de hijo, príncipe y, posteriormente, novio. Crueldad, abuso de poder, falta de respeto a la madre, a la que incluso le desea una «augusta muerte» (p. 37), constituyen las características más importantes de este monstruoso personaje, al que le llega la «curación» por medio del amor redentor y de las lágrimas liberadoras que le provoca la princesa Adhelala. El resto de los personajes, roles o tipos, intervienen eficazmente en la dinámica acción.

Por lo que respecta al tiempo, el autor nos indica en el paratexto que la farsa tiene lugar en «Trapalandia», en una época «tradicional» (p. 25), época que se ve corroborada por las marcas temporales que aparecen a lo largo de la farsa. Por tradicional debemos entender aquí un tiempo legendario de una enorme amplitud y una considerable intemporalidad. Ello nos permite que la obra se aleje o acerque temporalmente a nuestros días y, en íntima relación con el espacio, se traslade al este u oeste de la frontera establecida inicialmente. Inconcreción, pues, de la época, fuera del tiempo histórico, aproximada al tiempo mítico, a fin de que el receptor pueda establecer un tiempo dramático muy indefinido y elástico. La acción, por tanto, no sucede en un tiempo concreto sino en todos los tiempos a la vez, que se potencian por diversos anacronismos, fundamentalmente formales; alguna aceleración, rompimiento de la isocronía y gran viveza y agilidad, hacen imposible cualquier tipo de ucronía.

No podemos desligar el espacio dramático de esta obra del tiempo, al que nos acabamos de referir. Si la inconcreción de la época posibilita trasladar la acción a numerosos tiempos legendarios, debido a una dialéctica pasado-presente, con proyección al futuro, en el espacio, la atribución hecha por el autor de «tradicional» tiene su correspondencia ambigua y multiplicadora, en el lugar de acción también fijado por el autor: «Palacio Real de Trapalandia, país entre Oriente y Occidente» (p. 25). No hay duda de la acertada y coherente correspondencia entre el lugar y el tiempo propuesto por Blanco-Amor. Ambos se enlazan y funden para desdibujar aún más los límites espaciotemporales. El cronotopo bajtineano toma cuerpo con enorme vitalidad. El aquí y el allá, el antes o el ahora, con un sinnúmero de posiciones intermedias, se ensancha o estrecha según el desarrollo de la acción, la interpretación, el vestuario, el lenguaje… El tiempo y el lugar de la monarquía absolutista y despótica no corresponde a un único país ni a una única época, sino que se expande por la «tradicionalidad», es decir, la convención aceptada, y recorre todas las «trapalandias» (¿tierras de embustes o de juegos «trapalleiros»?) que fueron, son y serán, a pesar de la inocencia semántica con que se puede interpretar el vocablo de primera impresión, y el falso mundo infantiloide que sugiere.

El lenguaje verbal utilizado por Eduardo Blanco-Amor es de una gran expresividad y riqueza. Mezcla lo culto con lo coloquial; abundan las figuras literarias (polisemia, dobles sentido, etc.), pero la denotación se mantiene en un plano superior a la connotación. Hipérboles de muy diversa índole concentran todo el aparato cómico de que se vale el autor, en el que no falta el sentido de la ironía ni del humor. La recurrencia al *leitmotiv* es asimismo frecuente y de notable resultado cómico y dramático. Los diálogos aparecen siempre imbuídos de emotividad, infantilización, pedantería, frivolidad y no exentos de formulismos retóricos propios de los personajes nobles del imaginario país de Trapalandia, reconstrucción de un reino que tiene bastante de medieval cuento de hadas y de moderna opereta. En él, por tanto, tienen cabida toda suerte de expresiones corteses y protocolarias, que le proporcionan a la obra un regusto decadente, anacrónico, obsoleto. No faltan expresiones lúdicas de gran altura ni tampoco duelos esticomíticos, potenciados por la referida mezcla de la lengua culta con la popular, y que se conjugan con reiteraciones y apartes con el fin de acentuar la comicidad y la expresión farsesca. Veamos un ejemplo:

> MICOMICÓN: (…) Los príncipes no asesinan: ajustician.
> ADHELALA: No veo la diferencia para el interesado.
> MICOMICÓN: La justicia no se hace para el interesado, sino para los que quedan.

ADHELALA: En mi tierra son otros los usos.
MICOMICÓN: Tu tierra ees tierra de herejes.
ADHELALA: ¡Gracias a Dios!
MICOMICÓN: ¡Me estás faltando al respeto! (p. 35)

A todo este notable empleo del lenguaje, jugoso, expresivo y sugerente, deberíamos añadir ciertos recursos, como una considerable estilización, irónicos decoros y la confluencia de equívocos, gags, golpes metaficcionales y un final (irónicamente) feliz y de pacto, conseguido con la ayuda del «deus ex machina». Final que prolonga y proyecta la institución monarquica hacia el futuro.

Burla burlando, el escritor auriense nos introduce en un mundo convencional, dominado por las relaciones entre personajes farsescos, cosificados, grotescos (en diferentes grados), que parecen vivir en un ahora y siempre, un aquí y allá, extemporáneo pero fuertemente implantado en el imaginario popular del mundo occidental. Parece que todo pertenece a la fábula, que todo está muy alejado de nuestro cotidiano vivir, pero los asuntos de fondo, los temas ya reseñados, sí pertenecen a un mundo nuestro de seres humanos, muchas veces muñequizados; nada de toda esa riqueza temática nos es ajena. Blanco-Amor denuncia el poder despótico, las relaciones de opresión/sumisión, las guerras injustas y arbitrarias y el rancio sistema monárquico de gobierno. Como contrapeso, aparece el amor redentor y la ternura humanizadora, que nos defiende de unas relaciones humanas regidas por jerarquías, formulismos hipócritas e incomunicaciones alienantes. En una lectura más profunda de la pieza, nos resulta posible reconocer toda esta gama temática en los diversos órdenes y ámbitos de nuestra existencia, tales como el empresarial, el doméstico, el social, etc.

Una simple farsa, pues, puede calar hondo en determinados problemas, por no decir en todos. La habilidad compositiva de nuestro autor, que bebe en fuentes de la tradición española, pero fundamentalmente en Valle y Lorca, hace posible la vigencia de una obrita aparentemente sencilla. Una adecuada puesta en escena, en la que no falten sutiles o punzantes consideraciones potenciadoras de todo esto, y la refuercen los diversos elementos estructurales, hará explícto el núcleo temático con todo su vigor en nuestra más candente contemporaneidad.

Pretendemos señalar a continuación las líneas maestras de una posible representación, contenidas ya en el propio texto («núcleos de teatralidad», para Ubersfeld; 1977: 20), sin la introducción de cambios importantes o sustanciales que puedan modificar, o incluso traicionar, el espíritu originario; pero sin dejar de utilizar las necesarias concre-

ciones, énfasis, interpretaciones u orientaciones estéticas que puedan coadyuvar a una feliz puesta en escena. Por recurrir de nuevo al concepto de *sobreinterpretación* propuesto por Umberto Eco, consideramos que en determinados momentos siempre será más adecuado acentuar algunos aspectos temáticos para los que el público de hoy se sienta más sensibilizado (aunque sin invadir su capacidad receptora y coartífice de la representación), que permitir unas indeterminaciones o ambigüedades expresivas que faciliten recepciones confusas. Esto no quiere decir que vayamos a utilizar la obra como pretexto, ya que lo que pretendemos es potenciar y explorar al máximo sus capacidades expresivas, es decir, utilizar el texto como uso, si se nos permite de nuevo el empleo de otro concepto del autor de *Opera aperta*. (Únicamente, si para ello ha tiempo y lugar, propondremos el añadido de una pequeña pieza marco, que contextualizará la farsa de Eduardo Blanco-Amor en un tiempo histórico y en un lugar geográfico del mundo contemporáneo. El significado de la farsa se verá lógicamente alterado. Considero que será de provecho y muy ilustrativo del abanico de posibilidades que ofrece un texto con la riqueza expresiva y compositiva como el que estamos a tratar.)

El espacio escenográfico, tal como ya nos propone el autor, es único; en él suceden las distintas escenas marcadas por las entradas y salidas de los personajes, como acontecía en el teatro tradicional. En la acotación correspondiente, tan sólo se indica que se trata de la «salita de recibimiento de la Reina Madre», y en la que «Hay muchos espejos» (p. 25). De acuerdo con lo indicado anteriormente con respecto al espacio dramático, los salones versallescos o de opereta, así como los del mundo literario y plástico medieval, constituirán en gran parte los motivos fundamentales del habitáculo escénico. Esa mezcla de estilos y de épocas contribuirá a darle el carácter intemporal, que necesitará sin duda del refuerzo coherente del vestuario, la interpretación y los elementos de la utilería. La indicación de la presencia de «muchos espejos» nos traslada sin duda alguna a la época barroca, en la que el juego especular tenía notable relieve en la expresiones artísticas, pero de manera especial en la literatura dramática y la manifestación pictórica. Este aspecto se puede acentuar (e incluso se debe), tanto por su poder de fascinación y reduplicación de gestos, movimientos y composiciones, como por su facilidad para representar un mundo decadente y anticuado, de un pasado versallesco, en el que los emperifollamientos de todo tipo son resaltados por las diferentes gamas cromáticas de los dorados. No estoy ahora pensando solamente en una escenografía para un teatro a la italiana, sino tratando de buscar un espacio esce-

nográfico coherente, que pueda servir también para otros ámbitos de representación: salones, auditorios, pabellones deportivos, iglesias, plazas públicas, etc. La propuesta escenográfica debería entonces, lógicamente, adaptarse a los distintos lugares de representación y podría pasar de sencillos apuntes, que posibilitan una estilización del decorado, a enormes y suntuosos habitáculos que envolviesen a la totalidad del público.

Una tercera posibilidad escenográfica, de carácter más moderno y renovador, viene sugerida por el autor en el sintagma «muchos espejos», al que hemos recurrido varias veces por ser la idea más sugerente y de mayor valor escenotécnico que Blanco-Amor nos propone. Un escenario rodeado de grandes espejos ofrece a mi entender, unas posibilidades inmensas de potenciación visual y, por lo tanto, dramática; lo viejo y lo nuevo, lo antiguo y lo moderno, entrarían de forma espontánea pero muy vigorosa en una confrontación dialéctica, que le proporcionaría al montaje una inusual dimensión espectacular. Otra posibilidad nos la ofrece el empleo de un único espejo, plano o convexo, en el que no sólo se podría establecer una mayor unidad iconográfica, al evitar el fraccionamiento o la fragmentación de la propuesta anterior. Escenario y auditorio quedarían de esta manera integrados en un todo reduplicado en el que lo destrógiro y lo levógiro se encardinarían complementariamente durante la representación. Universo ficticio y universo real quedarían integrados en una unidad escénica, en la cual el juego metateatral se erige en el principal recurso globalizador.

La utilería del espectáculo vendría un poco condicionada por la elección de la escenografía, pero de lo que no cabe duda es que necesariamente deberá coincidir en el plano estilístico con otros elementos estéticos, como la hipérbole y los usos del color, tanto como marcas del tiempo como por los contrastes necesarios de choque o desarmonía. En concreto, se impone la exageración y distorsión en todos los aspectos. También, en consonancia con todo esto, concebimos la iluminación. Creemos que debe ser excesiva en intensidad, molesta, siempre blanca, a fin de no distorsionar la gama cromática del escenario o del vestuario, ya que una inadecuada luminotecnia bien podría mermar o sobredimensionar los efectos pretendidos, ya señalados. Deberá contribuir necesariamente a que los personajes aparezcan como planos, sin volumen, esto es, buscando su bidimensionalidad, lo que los acercará más a muñecos o dibujos que a seres humanos. Una luz plana, sin relieves ni claroscuros, será tal vez la más conveniente.

Por lo que respecta al vestuario, y a fin de mantenernos coherentemente en la misma óptica escénica, se impone el anacronismo

y el hibridismo, es decir, la utilización de trajes de época con partes actuales o la mezcla de trajes antiguos con modernos. Los colores serán preferiblemente chillones y no mantendrán armonía cromática. Por lo que atañe a la ornamentación personal, abundará la joyería y pedrería al por mayor, tanto en la Reina Madre como en la reina del Afghanistán. Tal vez se deba hacer una excepción respecto a la protagonista, Adhelala, a pesar de su pasividad ante el asesinato del «poeta estatal» (35), quizás por tratarse de una licencia humorística del autor. Su carácter de heroína, conduce a centrar en ella la empatía del público; por lo tanto, debido a su dulzura, agudeza, rebeldía y por su visión positiva y tierna de la realidad, requiere un traje de elegante sencillez que no rompa excesivamente con la unidad general. Debería, por otra parte, reforzarse el carácter infantiloide de Micomicón por medio del vestuario. En la segunda parte, tal vez se imponga caracterizarlo con unas prendas resaltadas en algún aspecto con motivos militares: casaca, guerrera, insignias, estrellas, galones…

Exageración y distorsión caricaturescas, en el mismo grado y medida de trajes y decorados, convienen a peinados y maquillaje, tanto en la forma, como en el color y tamaño.

Entre los aspectos sonoros extrínsecos, es decir, no producidos en el ámbito escénico, deben resaltar sonidos que acompañen movimientos, gestos, caídas o golpes. Tendrán carácter molesto o desagradable, especialmente los que corresponden a los que realiza Micomicón en la extraescena. Quizá convenga que sean «interpretados» por medio de instrumentos musicales. Concebimos la música como pretenciosamente triunfal, pero anticuada y cursi. En determinados momentos, una distorsión melódica complementará y acompañará adecuadamente el fluir de la representación.

Debemos señalar aquí, antes de entrar de lleno en la interpretación actoral, que no hacemos referencia a los personajes; consideramos que quedan suficientemente definidos en la puesta en escena por su aspecto externo (vestuario), los diálogos y, por supuesto, por medio de su conducta. Concebimos en general la interpretación como ampulosa, hiperbólica, caricaturesca y artificiosa. Dentro de la quinésica o cinésica, los desplazamientos, ondulantes y en curvas abiertas (propias del modernismo), podrán remarcar la horizontalidad y los distintos movimientos corporales, mayormente afectados y obsoletos.

En cuanto a la gesticulación, considero que los ademanes de Micomicón pueden ser bruscos, violentos y con cierta marcialidad en la parte final. Muy al contrario, la princesa Adhelala se mostrará siempre sobria, elegante y con gestos tendentes a la simetría y al dibujo

aéreo ondulante. Conviene también diferenciar la gesticulación de la Reina Madre, que se situará en la parte alta del cuerpo, y alternará las angulaciones rápidas, cortas y asimétricas, con las vacilaciones, redundancias y afectaciones, siempre dentro un desenvuelto rango de alta alcurnia. Aunque bastante más comedidos, no muy diferentes se expresarán los de la otra reina,

Hay aspectos proxémicos (o sea, formas de organizar los espacios lúdicos o actorales), que pueden resultar de buen rendimiento artístico. Los juegos de acercamiento y alejamiento, con sus diversos grados y matices, entre Micomicón y Adhelala, además de reforzar los diferentes incidentes de la acción, remarcan artísticamente y hacen explícitas las variaciones de las emociones y sentimientos que a lo largo de la obra se producen, implícita o explícitamente. Ocurre lo mismo con las actitudes, miradas y movimientos que se establecen entre la Reina Madre y Adhelala, y entre Micomicón y su madre. Entre las dos reinas, de una forma claramente diferenciada, se produce un enfrentamiento oblícuo en los movimientos, gestos y posiciones corporales.

Singular relevancia posee el *gestus* (gesto o postura social). Si en Adhelala debe predominar una postura natural y espontánea, no ocurre lo mismo con los demás personajes. La Reina Madre mostrará un gesto social de superioridad o, por decirlo de una forma más coloquial, aparecerá siempre «estirada» y mirará con asiduidad «por encima del hombro». Semejante *gestus* conviene a la otra reina, que ofrecerá de esta forma un contrapeso necesario de rivalidad al de la Reina Madre. Reforzará y ayudará a graduar la relación proxémica entre ambas. Mayor dificultad presenta la postura social de Micomicón. Quizá la de niño bruto, guerrero y militar sea la más adecuada. No se trata de proporcionarle una carga espartana al juego infantil, sino de infantilizar lo que en él hay de simbólico y representativo: un infante originado por las guerras y que tendrá que defender luchando su condición realenga.

La mímica facial, por otra parte, constituye también una aportación necesaria, aún tratándose la obra de una farsa, en la cual el movimiento corporal se erige en elemento protagónico. Habría que estudiar la conveniencia del empleo de máscaras. Estas observaciones, sin embargo, pueden servir para ambos casos (empleo de máscaras o uso de maquillaje). El rostro de Adhelala, además de expresar los sentimientos opuestos de tristeza y alegría que corresponden a los momentos de interpretación dinámica, debe reflejar serenidad, viveza y dulzura. Dominarán en Micomicón las expresiones exageradas, acompañadas de alguna crispación y con tendencia al gesto infanti-

loide. Si en la Reina Madre predominan los ademanes de severidad y altanería, para su rival convienen los de orgullo aristocrático y de frustrada presunción.

Con algunas indicaciones sobre el empleo de la voz, completamos estas concisas y breves indicaciones relativas a la interpretación. Concebimos la dicción en general como fluida, algo enfática, marcando bien la intencionalidad irónica y ciertos momentos rítmicos de las expresiones verbales. El juego de réplicas y contraréplicas deberá ser muy vivo. La voz de Adhelala resultará dulce y melodiosa; la de la Reina Madre, chillona y con tendencia al histerismo agudo; la de la reina de Afghanistán, gruesa y cavernosa. En Micomicón tenemos que tener en cuenta el cambio radical que se produce con su metamorfosis, al pasar de gigante a hombre normal, gracias a la ayuda de la lizgaira Adhelala. En la primera parte, se puede mostrar una voz en pleno cambio, de adolescente, con algún que otro gallo, que en sus momentos de crueldad y barbarie se aproxima más a la de un severo adulto, y en el resto de sus intervenciones aparece como la de un niño caprichoso y mimado. No nos referimos a la del Chambelán, pues ya señala el autor en el *dramatis personae* que tiene «voz de barítono».

Como ya indicamos anteriormente, el significado de esta farsa de Eduardo Blanco-Amor podría adquirir connotaciones mucho más contemporáneas, además de reforzar las inmanentes, ya comentadas, si la enmarcamos de forma metateatral en una brevísima pieza de carácter realista; la siguiente:

> *Desierto. Noche de lunas y estrellas. Una muchacha, Adhelala, camina perdida. Parece extenuada. Cae rendida de sueño y cansancio.*

A continuación, se representaría la farsa de Blanco-Amor sin ningún cambio que afectase a su morfología o a su estructura. La obra marco continuaría después, y pondría fin al espectáculo:

> *Amanecer. El estallido de una bomba despierta a Adhelala. Se oyen cañonazos a lo lejos. Silbidos de misiles. Disparos. Ráfagas de metralletas. Por la línea del horizonte, avanza un grupo de soldados tras una bandera norteamericana. Adhelala se encoge y agazapa, temblorosa como un conejillo.*

Aunque resulta obvio, creo que conviene aclarar que el personaje de la historia marco debe ser representado por la misma actriz que se encarga del papel protagonista en la obra enmarcada, la farsa de Blanco-Amor. Reiteramos, asimismo, que obrita marco debe poseer un carácter claramente realista a fin de diferenciarla, por medio de un

fuerte contraste, de la obra enmarcada, que adquiere de esta forma tintes oníricos.

Con todo lo anteriormente expresado, creemos haber contribuido a proporcionar una idea concisa y consecuente, con el comentario analítico que incluimos al principio de este trabajo, sobre la puesta en escena contenida en el texto del escritor auriense Eduardo Blanco-Amor. Únicamente nos hemos permitido ciertas libertades «sobreinterpretativas» de índole pragmático, tanto en la lectura literal de la obra como en la profunda, aunque sin pretensiones de forzar los significados, enfatizar el simbolismo o modificar las intenciones del texto y del autor. Creemos habernos mantenido fieles a la idea de Wolfgang Iser (y otros teóricos de la teoría de la recepción) de que toda lectura es contemporánea.

Bibliografía

BLANCO-AMOR, Eduardo (1976), *Farsas y autos para títeres*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

ECO, Umberto *et al*. (1997*), Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press.

JAUSS, Hans Robert (1987), «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.

UBERSFELD, Anne (1977), *Lire le théâtre*, París, Editions Sociales.

El tratamiento de los referentes culturales y la intertextualidad en la traducción audiovisual

M. DOLORES LERMA SANCHIS
(Universidade do Minho)

0. Introducción

El objetivo del presente trabajo es estudiar el tratamiento de las referencias culturales en la traducción de textos audiovisuales (TAV), en concreto en el subtitulado de películas. Para ello hemos escogido como *corpus* de trabajo la versión portuguesa de la película *Todo sobre mi madre* del director español Pedro Almodóvar.

Partimos de que la especificidad de los textos audiovisuales impone al proceso traductor un conjunto de limitaciones que no encontramos en otros tipos de traducción, independientemente del género, la temática, la finalidad comunicativa o el modo del texto. En este sentido, el cine resulta de la confluencia de diversos códigos comunicativos: los pertenecientes a la imagen y los propios del sonido que, aislados o combinados, determinan las características de la traducción audiovisual. Delabastita (1990) distingue cuatro tipos de signos presentes en los textos cinematográficos: los verbales, transmitidos acústicamente a través de los diálogos; los no verbales, también transmitidos acústicamente (ruidos, música); los verbales transmitidos visualmente (créditos, cartas y otros documentos que pueden surgir en pantalla); y, finalmente, los no verbales transmitidos visualmente. De entre todos estos códigos el traductor trabaja exclusivamente los signos verbales, aunque sin dejar de tener presentes los no verbales. El texto audiovisual es un texto más complejo ya que llega al receptor a través de diversos canales y códigos, omnipresentes y

complementarios.[1] Ni el traductor ni el espectador pueden prestar atención únicamente al material lingüístico hablado o escrito en la pantalla de una película, ya que tanto la banda sonora como las imágenes aportan información imprescindible para comprender una obra en su totalidad.

En la cita que transcribimos a continuación, Frederic Chaume (2004) presenta una definición completa de lo que se entiende por traducción audiovisual y condensa sus principales características.

> La traducción audiovisual es una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia lingüística. Estos textos, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos). En términos semióticos, como ya se ha apuntado, su complejidad reside en un entramado sígnico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea (Chaume, 2004: 30).

1. La Traducción de los referentes culturales

La competencia cultural o extralingüística ocupa un lugar central dentro de las variadas competencias que el traductor debe reunir para llevar a cabo, con éxito, la tarea de mediador.[2] Además de esta competencia es esencial que el traductor conozca, normalmente a través del encargo de traducción, el perfil del lector tipo a quien va dirigido el texto: sus expectativas, sus conocimientos, etc. De este modo, después de evaluar el conocimiento implícito que encierra cada referente cultural podrá decidir la técnica de traducción más adecuada para cada caso concreto.

---

[1] Remael (2001) denomina multimodal a este tipo de textos, por la coexistencia de diferentes modos de significación.

[2] Hurtado (2001) refiere una serie de competencias que distinguen al traductor de otras personas con conocimientos de lenguas extranjeras, inclusive todo tipo de bilingües. Para la autora, el traductor debe poseer competencia lingüística y cultural, debe dominar las habilidades instrumentales y de transferencia, así como la competencia estratégica.

Para analizar los referentes culturales usamos el concepto de *culturema* definido por Nord (1997) como «A social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compare with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X» (Nord, 1997: 34). Esta definición permite incluir dentro de las referencias culturales las referencias a otros textos, es decir la intertextualidad, que Genet (1982) define como la «relation de cópresence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre» (Genet, 1982: 8). El texto al que se refiere se puede manifestar de diferentes modos: de forma literal, señalada o no por el entrecomillado, con o sin referencia explícita o por medio de alusiones.

La traducción de los referentes culturales es un aspecto del que se han ocupado bastantes especialistas en traducción.[3] En este estudio, el objetivo principal es observar las estrategias y las técnicas[4] utilizadas por el traductor de un texto concreto en el transvase de los elementos culturales. Este problema, aunque no es específico del texto audiovisual (Zabalbeascoa, 2001), exige soluciones condicionadas por esta variedad de traducción, especialmente por la simultaneidad de los canales sonoro y visual, que obliga al receptor a dispersar su atención por los diferentes códigos implicados: el sonido, los subtítulos y las imágenes en movimiento.

Para estudiar las estrategias usadas en la traducción para el subtitulado de la película de Almodóvar, dividimos las referencias diseminadas a lo largo del texto fílmico en dos grupos: en el primero incluimos los referentes compartidos por las dos culturas, el segundo lo dedicaremos a los referentes culturales no compartidos. Establecemos esta distinción basándonos en nuestro conocimiento de las dos culturas implicadas, la española y la portuguesa. Se trata, obviamente, de un conocimiento intuitivo, puesto que es imposible saber hasta qué punto los posibles receptores «ideales» comparten determinados conocimientos culturales o enciclopédicos. Entre los dos textos existe poca distancia temporal, espacial y cultural, hay, por lo tanto hay una gran proximidad entre el TO y la cultura meta. Del mismo modo, no se puede dejar de tener en cuenta que algunos de los elementos cultu-

---

[3] *Vd.* los estudios de Tanqueiro (2002), Santamaría (2001), Carbonell (1999), Basnett (1991), entre otros.

[4] Sobre técnicas de traducción, *vd.* Newmark (1988), Molina y Hurtado (1992), Vinay y Darbelnet (1958), entre otros.

rales estudiados no tienen su origen en la cultura del TO sino que se insertan en el espacio cultural más amplio de la cultura occidental.

Creemos que, más o menos conscientemente, tanto el emisor del texto original, el director de la película, como el traductor tienen siempre en mente al receptor ideal, aunque exista una serie de elementos que, dada su especificidad, difícilmente podrán ser percibidos por la cultura meta sin el auxilio de una traducción que los 'explicite'. Encontramos, igualmente, otras referencias de difícil aprehensión no sólo para los receptores de la versión original, sino también para los de la traducida.

El objetivo del traductor será mantenerse, en lo posible, fiel al texto de partida; a pesar de que en algunas ocasiones pueda alejarse de él y aportar soluciones diferentes, con el propósito de lograr un resultado equivalente en la lengua meta. La técnica utilizada en cada caso concreto dependerá de la función ejercida por los referentes culturales, su relevancia en relación al desarrollo de la trama o construcción del discurso, su papel como caracterizador de personajes o de situaciones y su función como elemento «colorido» y ambientador.

1.1. *Referentes culturales compartidos*

Todo sobre mi madre marca un momento clave en la carrera cinematográfica de Pedro Almodóvar, con esta película alcanza el reconocimiento de la crítica y el público internacional. La película obtiene el galardón a la mejor realización en Cannes, en 1999, el Óscar a la mejor película de habla no inglesa, en 2000, y siete premios Goya en 2000.[5]

Con *Todo sobre mi madre* Almodóvar alcanza la madurez literaria, como guionista, y cinematográfica, como director, dejando de ser un cineasta preferentemente de consumo nacional para pasar a tener una proyección internacional. Sus obras, sin perder todo un conjunto de características y guiños que lo ancoran en la cultura española, adquieren una dimensión universal. De este modo, junto a las referencias culturales, más fácilmente identificables por los destinatarios de la lengua y cultura de origen, encontramos otras marcas perfectamente

---

[5] La película recibió también los siguientes premios: el Premio Fipresci, el British Independent Film Awards, el Premio Ondas, el Premio Europeo de Cine, el National Board of Review of Motion Pictures, Los Angeles Film Critics Association, New York Film Critics Circle, Globo de Oro, Associação de Críticos do Brasil, Asociación de Críticos de Boston, festival de Palm Springs, Premio Guldbagge 1999 y L'Academie des Lumières (Colmenero, 2001: 147).

reconocibles por el receptor de la versión traducida, puesto que forman parte de la cultura occidental.

Una de las características de la producción almodovariana[6] es su capacidad de incorporar en su obra referencias a las diversas artes narrativas y cinematográficas, dotándolas de su marca personal, de modo que se integran en perfecta armonía en sus películas (Colmenero, 2001). Tanto las alusiones literarias como las cinematográficas forman parte de la intertextualidad, es decir, de la presencia efectiva de un texto en otro. La referencia intertextual adopta formas variadas más o menos veladas, puede surgir a través de la mención al título de una obra literaria o de un filme, a autores, a personajes de ficción, a actores, a alusiones indirectas incorporadas al nuevo producto o, también, mediante la presencia de fragmentos de obras de teatro, películas o novelas en la narración del propio filme. Sea como sea, las cuestiones relativas a la traducción de la intertextualidad se encuentran estrechamente relacionadas con los problemas que presenta el traslado de las referencias culturales entre el TO y el TM.

A continuación presentamos una serie de ejemplos representativos extraídos de los textos analizados. En esta ocasión, las referencias son transparentes, por tratarse de citas de obras y autores fácilmente reconocibles, tanto por destinatarios (ideales) del texto original como por los de la versión portuguesa.

A. Referencias cinematográficas

Probablemente las referencias cinematográficas serán conocidas por cualquier espectador (ideal) de las películas de Almodóvar, independientemente de ser español o portugués, ya que las obras y los actores referidos forman parte del saber enciclopédico del público de una determinada edad y con cierto gusto por el cine. Así, el reconocimiento de estos referentes y de su función diegética exige al receptor el mismo esfuerzo de descodificación textual con independencia de la cultura de origen, ya que pertenecen al acervo cultural occidental.

Pasamos a citar algunos ejemplos que nos parecen ilustrativos relacionados con este aspecto.

Ejemplo 1

El fragmento pertenece al inicio del filme. Manuela está acabando de preparar la comida para cenar con su hijo Esteban que la espera en

---

[6] Como indica Eco (2005), una constante en la literatura y el arte es el diálogo entre textos.

el salón, viendo la televisión. La pantalla muestra el inicio de una película y su título en inglés, simultáneamente una voz en *off*, proveniente de la televisión, anuncia el título en español. A continuación, Esteban anota en su cuaderno el título de la novela que está escribiendo *Todo sobre mi madre*.

Versión original	**Versión traducida**
Esteban: Mamá, la película va a empezar	Mamã? Vai começar o filme!
Manuela: Voy, voy.	Sim, vou já
Voz TV: *Eva al desnudo*	«Uma Despida Eva.»
Esteban: ¡Qué manía de cambiar el título! *All about Eve* significa *Todo sobre Eva*	Mania de mudarem títulos! «All About Eve» significa Tudo Sobre Eva.
Manuela: Todo sobre Eva suena raro.	Tudo Sobre Eva soa mal

Este referente, como los restantes que encontraremos en este apartado, exige una primera lectura ligada al reconocimiento de un producto artístico, la película *All about Eve* de Mankiewicz, interpretada por Bette Davis, una de las actrices a quien Almodóvar dedica su película.[7] Una lectura más profunda de la escena revela su función de construcción del discurso, debido a su papel premonitorio. Bette Davis interpreta el personaje de una actriz, igual que Cecilia Roth (Manuela) interpreta a una enfermera que, durante un seminario sobre transplantes de órganos, finge ser una mujer a quien los médicos le comunican la muerte del marido. Poco después, el hijo de Manuela muere atropellado y lo que era una simulación se convierte en realidad. Además de este episodio, la escena anticipa también el momento en que Manuela substituye al personaje de Nina como actriz de la obra de teatro *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Después sabremos que Manuela, en su juventud, interpretó el mismo personaje con el padre de Esteban en Argentina.

Este es un claro ejemplo de la polifuncionalidad de los referentes culturales, en este caso concreto, además de su función referencial, participa en la función diegética y caracteriza a los personajes.

Estos ejemplos, como los otros que presentaremos, exigen un esfuerzo interpretativo adicional por parte del traductor que, en primer lugar, tendrá que reconocerlos en todas sus implicaciones para, des-

---

[7] La película termina con la siguiente dedicatoria «A Bette Davis, Gena Rowland, Romy Schneider… A todas las actrices que han hecho de actrices. A todas las mujeres que actúan. A los hombres que actúan y se convierten en mujeres. A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre.»

pués, reproducirlos en el TM siguiendo su función y la intención del autor en el TO. Al receptor se le exige, también, un esfuerzo añadido en la medida en que tendrá que activar sus conocimientos sobre otros textos anteriores para poder llegar a una interpretación óptima de lo que se le cuenta en la pantalla (Lorenzo, 2005).

Como se indica en el TO, la película *All about Eve*, de hecho, se tradujo en español con el título *Eva al desnudo*, sin embargo, en portugués su título fue *Eva*. Ahora, el traductor traduce literalmente lo que se oye en el TO sin tener en cuenta el título dado en Portugal. En este caso, el uso del calco como técnica de traducción implica un acercamiento entre el TO y el TM, pero se corre el riesgo de complicar el trabajo del receptor que tiene la doble tarea de, además, asociar *Uma Eva despida* al título dado en portugués *Eva*.

El subtitulado de productos audiovisuales restringe, siempre, la posibilidad de manipular el texto, dado que la imagen y la presencia de la lengua original obligan al traductor a una mayor literalidad o fidelidad al texto original.[8]

Ejemplo 2

En este fragmento, una de las escenas más hilarantes de toda la película, Agrado, Huma, la hermana Rosa y Manuela se encuentran en casa de Manuela. Todas beben *cava* para celebrar el éxito obtenido por Manuela cuando, la noche anterior, substituyó a Nina interpretando el papel de Stella en la obra de Tennessee Williams. Argumentalmente esta escena se relaciona con la descrita en el ejemplo anterior.

Versión original	**Versión traducida**
Agrado: Pero bueno, ¡qué sorpresa! Tres chicas solas, en una casa con pocos muebles me recuerda siempre «Cómo casarse con un millonario». ¿Qué tal hermana Rosa?	Mas que surpresa. Três mulheres sozinhas numa casa quase sem mobília faz-me sempre pensar em «Como Casar com um Milionário».
H. Rosa: ¡Hola Agrado!	
Manuela: Huma, esta es Agrado.	Huma, ela é a Agrado.

Desde el punto de vista de la traducción, teniendo en cuenta la fama de la película interpretada por Marylin Monroe y su repercu-

[8] Esto sucede sobre todo en el caso de lenguas muy próximas que permiten, en cierto modo, que el espectador consiga entender, al menos parcialmente, el texto original. Al mismo tiempo, la misma proximidad lingüística permite que, en algunas ocasiones, la traducción se mantenga más 'fiel' a la lengua original, sin por ello dejar de ser adecuada a la lengua/cultura meta.

siones en el argumento, la opción del traductor no puede ser otra que la de referir el título con el que la película se conoce en Portugal. Tanto el TO como el TM indican el referente con la traducción arraigada existente en las dos culturas.

B. Referencias literarias

En este ámbito, el proceso es semejante al anterior, en primer lugar, el traductor tiene que reconocer las referencias literarias, valorar su función y calcular los conocimientos que de ellas poseerá el público potencial, cuya actitud tendrá que ser mucho más activa para poder relacionarlas con el texto del que proceden y relacionarlas con el texto que está viendo. Al traductor le cabe escoger, en función de todas las variables, la estrategia más adecuada en cada momento. Por detrás de su decisión están siempre presentes dos constantes: las indicaciones del encargo de traducción y la función de los mismos referentes en la traducción.

Ejemplo 3

En esta escena Manuela le regala a su hijo *Música para camaleones*, de Truman Capote. Desde pequeño a Esteban le gusta leer, ahora también le gusta escribir, además de un diario está escribiendo una novela sobre su madre. Esteban le pide que le lea un fragmento, como cuando era pequeño.

Versión original	Versión traducida
Manuela: ¡Feliz cumpleaños!	Parabéns.
Esteban: ¿Ya?	Já?
Manuela: Son las doce, mi vida.	É meia-noite e meia.
Esteban: «Música para camaleones» ¿Cómo sabías que lo quería?	«Música para Camaleões». Como sabias que o queria?
Manuela: Porque sé que te gusta Capote.	Gostas tanto do Capote.
Esteban: Léeme algo, como cuando era pequeño.	Lê um bocadinho, como quando era miúdo.

Además de este vínculo directo existen otros, descritos por Colmenero (2001), que reflejan el interés de Almodóvar por el oficio de escritor. Esteban es, en ese sentido, «un pequeño *alter ego*»[9] del

[9] *Vd.* Colmenero (2001: 24-25).

director. Escribir es, para Esteban y para Almodóvar, «una cruel losa de la que no pueden desprenderse».[10]

El traductor transporta las intertextualidades tal y como aparecen en el TO, permitiendo que los receptores del producto traducido realicen una lectura del TM semejante a la que realizan los receptores del TO (Mallafré, 1991). Hasta el momento, tanto las referencias cinematográficas como las literarias del TO y del TM exigen a los receptores los mismos procesos de inferencia en relación a las pistas proporcionadas.

Por lo que se refiere al teatro pasamos a referir dos muestras representativas del *corpus* analizado.

Ejemplo 4

Sin lugar a dudas, la referencia más explícita y reiterada a lo largo de todo el texto es la dedicada a la obra de teatro *Un tranvía llamado deseo,* de Tennessee Williams. Durante toda la película vemos representados tres fragmentos, en diversas ocasiones la cámara enfoca el cartel que anuncia la representación en las dos ciudades en las que transcurre la película, Madrid y Barcelona. Pero aún más significativas son las dos las ocasiones en que Manuela relata los recuerdos evocados por la obra, la primera a su hijo y la segunda a las actrices Huma y Nina. La función de esta obra en la película es dupla: narra el pasado y anticipa el futuro, haciendo que la protagonista revea y revele fragmentos de su vida. Al tratarse de un referente internacional, en las dos versiones la obra se menciona con el título con que se conoce en las dos culturas. Los receptores, mediante la información recibida a través de la imagen y la palabra, pueden interpretar su significado en el conjunto total de la obra.

Ejemplo 5

En este caso encontramos un ejemplo de intertextualidad de difícil aprehensión tanto por el público de la versión original como por el de la traducida, nos referimos al monólogo de Agrado. Según declaraciones de Almodóvar,[11] para escribir el monólogo se inspiró en un hecho real sucedido en Argentina a la actriz Lola Menbriles. El espectáculo que interpretaba la actriz iba a cancelarse, debido a un apagón, sin embargo ella acabó por salir a escena para improvisar la historia de su vida, representación se convirtió en la mejor de su carrera.

---

[10] *Vd.* Colmenero (2001: 25).

[11] Citado por Colmenero (2001: 113).

Este caso supone un ejemplo de intertextualidad tan implícita y tan velada que se vuelve imperceptible para la mayoría del público. Un hecho real sirve de inspiración para crear un momento de ficción.

Como hemos visto hasta aquí, la traducción intenta mantener un equilibrio entre lo que Toury denomina adecuación, en relación al TO, y aceptabilidad, en relación al TM, que es posible gracias en gran medida gracias a la existencia de todo un bagaje cultural compartido por los hablantes de las dos lenguas/culturas implicadas.

El público de la película, sea español o portugués, reconocerá o no los referentes dependiendo de su cultura literaria y cinematográfica general, y de su saber enciclopédico en esta área. Ningún elemento cultural analizado en este punto pertenece o tiene su origen en la cultura española, aunque no se puede negar su influencias en una generación de espectadores/ciudadanos nacidos después de los años cincuenta que vivió la agonía de una dictadura y el surgimiento de un país diferente. La literatura, el cine, etc. de una lengua o cultura se alimentan de otras culturas, y obviamente el conocimiento que los espectadores tienen de ellas puede variar.

C. Antropónimos y macrotoponimia

Para estudiar la traducción de los nombres propios (NNPP) tomamos como base el trabajo de Nord (2002). La función de losl NNPP es identificar a un individuo, una institución, un espacio geográfico, etc. Nord distingue entre antropónimos (nombre propio, apellido, hipocorístico y apodo o pseudónimo), topónimos, realidades culturales y productos comerciales. En este apartado abordaremos los NNPP compartidos por los receptores prototípicos de la película.

En general, sobre la traducción de la macrotoponimia, verificamos una falta de uniformidad de criterios:

– Los topónimos *Madrid, Barcelona* y *Argentina* (este último precedido en portugués por el artículo 'a') coinciden en las dos lenguas. El portugués los toma del español a través del procedimiento de préstamo sin ningún tipo de adaptación. El caso de *El Salvador*, que en portugués tiene la misma denominación, en el texto es referido siete veces, siempre con el artículo, excepto una vez en que se omite.

– El topónimo, en su forma castellana, de la ciudad gallega *La Coruña* se substituye en el TM pela forma específica adaptada o equivalente acuñado, siguiendo la ortografía portuguesa, *A Corunha*.

Encontramos dos tipos de antropónimos que dan lugar a técnicas diferentes: los antropónimos de personas reales y los de los personajes de ficción. Cuando los primeros surgen en el texto, sean modistos

conocidos internacionalmente como Chanel o Prada; sean nombres ligados a acontecimientos históricos, como el expresidente argentino Videla; o famosos cirujanos plásticos, como Pitanguí, conservan la misma forma que en las respectivas culturas de origen de donde las tomaron como préstamos (francesa, italiana, argentina y brasileña, respectivamente).

Los nombres propios referidos a personajes de ficción constituyen una marca cultural, dado que, normalmente, enlazan la ficción con el espacio geográfico donde ésta se desarrolla. En este grupo distinguimos entre los nombres transparentes y los opacos (Mayoral, 2000). Para los primeros el traductor adopta la práctica generalizada que consiste en traducirlos mediante préstamo léxico no modificado. En el *corpus* analizado encontramos los casos de Manuela, Rosa, Esteban, Mamen, Nina, Vicenta, Mario y Lola. Algunos de ellos inevitablemente relacionados con la cultura de partida (el caso de Lola, Vicenta y, en menor medida, los hipocorísticos Nina y Mamen). Cabe señalar que el traductor nunca realiza ninguna adaptación ortográfica de los nombres en español con equivalentes en portugués (*Mario*/*Mário* e *Esteban*/*Estêvão*).

Ejemplo 1

Incluimos en este apartado el nombre artístico de (La) Agrado. En español y en portugués el sustantivo *agrado* comparte significado, además, la actriz explica dos veces la razón por la que usa ese nombre, de modo que los receptores españoles y portugueses cuentan con la información para sacar las respectivas conclusiones.

Versión original	**Versión traducida**
Fragmento del monólogo de Agrado: Me llaman la Agrado porque toda mi vida solo he pretendido hacerles la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica	Chamam-me Agrado por toda a minha vida só ter querido tornar a vida agradável aos outros. Além de agradável, sou muito genuína.
Agrado con el mensajero: ¿Sabes por qué me llaman la Agrado? Porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás.	Sabe por que me chamam Agrado? Por na vida sempre ter querido tornar a dos outros agradável.

En este caso hay que señalar la pérdida de un elemento importante: en español se considera muy vulgar el uso de los nombres propios de persona precedidos de artículo determinado, como se da en el TO (La Agrado).

1.2. *Referentes culturales no compartidos*

A. Referentes gastronómicos

Las referencias a comidas y bebidas forman parte de la cultura del día a día de cada persona y de cada comunidad. En *Todo sobre mi madre,* los referentes gastronómicos colaboran indirectamente en la en caracterización de personajes y en la descripción de los ambientes donde se mueven. La elección de la comida y la bebida contiene información implícita sobre el estilo de vida, la personalidad, el nivel económico, los gustos, la proveniencia geográfica, etc. Por este motivo, su descripción puede alterarse si los destinatarios de la traducción no son capaces de dotar a estos referentes de valores semejantes a los que tenían en la versión original. Obviamente, esto dependerá de la habilidad del traductor al proporcionar pistas para que puedan ser interpretados en la cultura meta, como lo harían los receptores prototípicos de la cultura original.

La película cita referentes gastronómicos en cinco ocasiones de los que seleccionamos los más interesantes.

Ejemplo 1

Extraemos el siguiente ejemplo de la escena en que Manuela le prepara la comida a Agrado después de su reencuentro la noche anterior. Agrado está herida y la comida y la compañía de la amiga la reconfortan.

El traductor, en este caso, utiliza dos procedimientos distintos. Cuando se trata de platos que existen en la tradición culinaria portuguesa, los traduce adaptándolos al equivalente portugués más próximo (*ensalada / salada* y *dulce de leche /doce de leite*). No obstante, ante un plato argentino, la *provoleta*, probablemente menos conocido en Portugal que en España debido a la proximidad histórica y cultural entre España y Argentina, el traductor opta por mantener el referente a través del préstamo.

Versión original	**Versión traducida**
Manuela: Venga, a comer.	Anda é comer.
Agrado: Mujer, ¿por qué te has molestado?	Mulher, tu não devias.
Agrado: ¡Ay, ensalada, qué rica! (…)	Salada, que bom! (…)
Manuela: Hoy no debes ir a trabajar.	Hoje não deves ir trabalhar
Agrado: (…) ¡Ay qué bueno dulce de leche, ay mi provoleta!	(…) Que bom, doce de leite. E provoleta!
Agrado: ¡Ay, sí! Desde que te fuiste no he vuelto a comer como Dios manda (…)	Desde que desapareceste nunca mais comi como deve ser. (…)

Domesticar y extranjerizar (Venuti, 1995) conviven en el mismo fragmento, aunque en los subtítulos sea poco frecuente el recurso a la domesticación o naturalización del producto.

Ejemplo 2

En el siguiente fragmento las protagonistas de la película, Manuela, Huma, Rosa y Agrado se encuentran en casa de Manuela. Agrado propone celebrar el éxito de Manuela en el teatro con *cava y helado*.

Versión original	**Versión traducida**
Manuela: ¿Qué llevas en esa bolsa? ¡Ven entra!	Que trazes aí no saco? Anda, entra...
Agrado: Cava y helado.	Vinho e gelado.
Manuela: ¿Y eso?	—
Agrado: Pues para celebrar tu éxito de anoche en el teatro. ¡Cabrona!	Para comemorar o teu êxito de ontem no teatro, puta!

La traducción opta por *vinho e gelado*. Con el cambio del sustantivo específico por el genérico, *vinho* por *cava,* además de la connotación local, se pierde el matiz exquisito y festivo del encuentro. Por otro lado, la traducción entra en contradicción con la imagen que nos muestra a Agrado descorchando una botella de cava.

Ejemplo 3

La actriz Huma Rojo contrata a Manuela como asistente personal, cuya primera tarea será encargarse de pedir la cena.

Versión original	**Versión traducida**
Huma: Manuela, ¿te gustaría trabajar conmigo? (…)	Gostavas de trabalhar para mim? (…)
Huma: Necesito una asistente personal. Alguien en quien pueda confiar. (…)	Preciso de assistente particular, de alguém de confiança. (…)
Manuela: Bueno, pues ¿Cuándo empiezo?	E começava quando?
Huma: Ahora mismo, si puedes.	Já, se pudesses.
Manuela: De acuerdo.	—
Huma: Pregúntale a Nina qué quiere cenar. Para mí solo una esqueixada de Can Pinxo.	Pergunta à Nina o que quer jantar. Para mim só uma exqueisada à Can Pintxo.

A lo largo del filme se nos presenta a Huma como una diva, una actriz que crea su mundo peculiar, cuyas excentricidades pasan por

sus gustos sobre la comida, la ropa, los gestos, etc. La traducción mantiene la forma original, pero sin cuidar la ortografía, (la *esqueixada* -plato típico catalán- se convierte en *exqueisada*). Suponiendo que posiblemente el receptor meta no sabe exactamente de qué comida se trata, la opción de extranjerizar o *exotizar* mantiene la estrategia adoptada en la traducción. Creemos que, aunque suponga pérdida de información, en el subtitulado de este tipo de películas esta opción es la más adecuada.

B. Presencia de otras lenguas

En *Todo sobre mi madre*, Almodóvar rueda por primera vez fuera de Madrid y Barcelona es el escenario escogido. Las cámaras recorren espacios emblemáticos de la ciudad: la Sagrada Familia, el Barrio Gótico, La Barceloneta, fachadas modernistas, etc., que el espectador atento reconocerá con facilidad. El director opta también por introducir en el guión dos breves intervenciones en catalán,[12] que ayudan a situar geográficamente la acción y aportan otro elemento caracterizador y expresivo.

Ejemplo 1

Versión original	**Versión traducida**
Agrado: Oye, que Bona nit. Mira, perdona que te haya despertado…	Olá, boas noites. Desculpa ter-te acordado ...
Empleado: No, ¿qué queréis?	Não, que é que querem?

Ejemplo 2

Versión original	**Versión traducida**
Rosa: ¡Hola Vicenta!	Olá, Vicenta.
Vicenta: ¡Rosa, cariño! ¡Qué delgada estás! ¿Qué no comes?	Rosa, querida! Que magra... A menina não come?
Rosa: Sí, sí como. ¿Has visto a una chica rubia abajo?	Como, claro... Passaste por uma rapariga loura?
Vicenta: No.	—
Rosa: ¡Adéu!	Ø
Vicenta: Cuídate y come.	Cuide de si e coma.

En el primer ejemplo la traducción opta por presentar una variante portuguesa más informal y popular de saludo, en el segundo

[12] En alguna otra escena el catalán se escucha como ruido de fondo.

la fórmula de cortesía se suprime. Posiblemente el espectador del TM no tendría dificultad en entenderlas, por la semejanza lingüística y por la contextualización. Las soluciones ofrecidas pierden un elemento caracterizador y, la primera, induce a una interpretación incorrecta. De cualquier forma, las decisiones tomadas por el traductor no afectan a la comprensión global de la obra.

C. Antropónimos y microtoponimia

En relación con los nombres propios transparentes incluimos en este apartado el nombre artístico usado por Marisa Paredes que interpreta el papel de una actriz de teatro, Huma Rojo. El traductor opta por explicitar, entre paréntesis, el significado de la palabra 'Huma' (ligada con el sustantivo 'humo'), aprovechando la escena en que la actriz Huma Rojo explica a Manuela el origen de su nombre, relacionado con la mítica actriz Bette Davis y el hábito del tabaco que ambas comparten. Este tipo de explicación, en el propio texto, no es muy común en TAV.

Versión original	**Versión traducida**
Huma: Empecé a fumar por culpa de Bette Davis. Por imitarla. A los dieciocho años ya fumaba como un carretero. Por eso me puse Huma.	Comecei a fumar por culpa da Bette Davis, para a imitar. E aos dezoito já fumava como um camionista. Por isso me chamo Huma (Fuma).

En la microtoponimia incluimos los nombres con que se designan los barrios, las calles y los lugares más idiosincrásicos de un determinado espacio geográfico, aquellos que sólo suelen ser identificados o ser familiares al receptor del TO. Su relevancia dependerá de si son o no presentados como marcadores culturales, de si aportan alguna información complementar.

Los topónimos encontrados son reales, se trata de calles, plazas o barrios cuya función se centra en anclar espacialmente las acciones y en reforzar la verosimilitud de la película. Cuando se trata de nombres de calles o plazas de Madrid o de Barcelona, la traducción utiliza la técnica del préstamo, traduciendo el sustantivo que lo precede (calle/rua; plaza/praça, etc.). Esta técnica confirma que se trata de una película extranjera cuya acción transcurre en Madrid y Barcelona. Se mantiene, así, el elemento exótico.

3. Conclusiones

Como hemos visto, los referentes culturales son funcionalmente relevantes y son, además, una marca de estilo. Por este motivo el método traductor adoptado ha sido el preservar las especificidades culturales del texto original, lo que ha originado una baja intervención por parte del traductor (Marco, 2004) que ha optado en general por las técnicas del préstamo y el equivalente acuñado.

Por otro lado, la escasa distancia cultural y espacial entre las culturas implicadas, la cultura española y la portuguesa comparten raíces históricas, religiosas, sociales y culturales, facilita el transvase de los referentes culturales y, por lo tanto, su percepción en la cultura meta.

Es interesante estudiar el comportamiento del traductor ante estos elementos ya que, a la larga, las estrategias de traducción adoptadas pueden influir en el conocimiento que la cultura meta tenga sobre la cultura de origen (Santamaría, 2001). Desde esta perspectiva, a través de la obra de Almodóvar, el espectador portugués tiene acceso a pinceladas de la variedad cultural del estado español.

Bibliografía

ALMODÓVAR, Pedro (1999), *Todo sobre mi madre*, España, El Deseo (DVD).

—— (2001), *Tudo sobre a minha mãe*, versão portuguesa, Atlanta Films (DVD).

BASSNET-MCGUIRE, Susan (1991), *Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge.

CARBONELL, Ovidi (1999), *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Colegio de España.

CHAUME, Frederic (2004), *Cine y Traducción*, Madrid, Cátedra.

COLMENERO, Silvia (2001), *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica

DELABASTITA, D. (1989), «Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics», *Babel*, 34, 4, pp. 193-218.

—— (1990), «Translation and the Mass Media» in *Translation, History & Culture*, (eds.) BASSNET, S. e LEFEVERE, A., Londres, Printer, pp. 97-109.

DÍAZ CINTAS, Jorge (2003), *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*, Barcelona, Ariel.

ECO, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Experienze di traduzione*. (*Dizer quase a mesma coisa. Sobre a Tradução.* Trad. de José Colaço Barreiros, 2005), Algés, Difel.

GENETTE, Gerard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.

HOLGUÍN, Antonio (1999), *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra.

HURTADO ALBIR, Amparo (2001), *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.

LORENZO, Lurdes (2005), «Funcións básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na tradución audiovisual» in *Quaderns. Revista de Traducció* 12, pp. 133-150.

MALLAFRÈ, Joaquim (1991), *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*, Quaderns Crema, Barcelona.

MARCO, Josep (2002), *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literária*, Vic, Eumo.

MARCO, Josep (2004), «Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi», *Quaderns. Revista de traducció* 11, pp. 129-149.

MAYORAL, Roberto (2000), «Parámetros sociales y traducción», in *Trans*, Vol. 4.

—— (2001), «El espectador y la traducción audiovisual» in AGOST, R. y CHAUME, F. (eds.), *La Traducción en los medios audiovisuales*. Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I. Estudis sobre la traducció, 7, pp. 33-46.

MOLINA MARTÍNEZ, Lucía; HURTADO ALBIR, Amparo (2002), «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach», *Meta*, XLVII (4), pp. 498-512.

NORD, Christiane (1991), *Text Analysis in Translation*, Amsterdam, Rodopi.

—— (1997), *Translating as a Purposeful Activity*, *translation Theories Explained*, Manchester, St. Jerome.

—— (2002), «Los nombres propios en la comunicación intercultural (español-alemán) in *Traducción y Cultura. El reto de la Transferencia Cultural*, CÓMITE, N. I. y MARTÍN, C. M. (eds.), Málaga, Libros ENCASA, pp. 15-38.

REMAEL, Aline (2001), «Some Thoughts on the Study of multimodal and multimedia translation» in GAMBIER, Y. y HENRIK, G. (eds.), *(Multi) Media Translation*. Amsterdam, John Benjamins, 13-22.

SANTAMARÍA GUINOT, Laura (2001), «Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación» in LORENZO, L. y PEREIRA, A. (eds.), *Traducción subordinada (II). El subtitulado: (inglés-español/gallego)*, Vigo, Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, pp. 237-248.

TANQUEIRO, Helena (2003), «A (auto) tradução de marcas culturais entre línguas próximas», in MUÑOZ MARTÍN, R. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de la AIETI*, Granada, AIETI, vol. I, pp. 533-544.

ZABALBEASCOA, Patrick (2001), «La traducción del humor en textos audiovisuales» DURO, M. (coord.) in *La traducción para el doblaje y la Subtitulación*, Madrid, Cátedra, pp. 251-263.

VINAY, Jean-Paul/DARBELNET, Jean (1958), *Stylistique comperée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier.

VENUTI, Lawrence (1995), *The translator's Invisibility. A history of translation*, Londres, Routledge.

Mujeres de 7 letras: Ninette.
Análisis de una comedia de Miguel Mihura y sus respectivas adaptaciones cinematográficas

PILAR NICOLÁS MARTÍNEZ
(Universidade do Porto)

Para Ana Martínez, con el agradecimiento y cariño que toda gran amistad conlleva

Mujeres de siete letras

En cierta ocasión Miguel Mihura afirmó que las mujeres cuyos nombres contenían siete letras le daban buena suerte.[1] Llamó nuestra atención esa curiosa manía y tomándola como disculpa decidimos aproximarnos a este autor desde el punto de vista de dos de sus trisílabas protagonistas: Maribel y Ninette, porque según decía su amigo Antonio Mingote:

> Parece que en el teatro de Mihura sólo hubiera mujeres. Son las mujeres los personajes que se recuerdan, las que ponen en marcha el argumento, las que animan los diálogos. Sin las mujeres las comedias de Mihura no serían posibles; (…) Quienes ponen la gracia, el interés, la salsa, el donaire, el enredo y sujetan al espectador en la butaca a ver en qué queda eso, son las mujeres (Mihura, 1992: 13-14).

[1] «Miguel Mihura tenía una especie de superstición: poner a cuantas protagonistas femeninas podía nombres de siete letras, porque pensaba que le traían fortuna… Si Carlota no se había portado mal, ni tampoco la monjita de *Melocotón en almíbar*, el triunfo arrollador vendría de la mano de Maribel. Antes que ellas, Florita, y después Dorotea y Ninette, les acompañaron en esta regla mágica de las siete letras» (Lara/Rodríguez, 1990: 241).

Pero debido a que el tema sobrepasaba las limitaciones de publicación y que no nos proponíamos analizar la tipología femenina en la obra de Mihura, decidimos aplazar para un futuro artículo la parte referente al análisis de *Maribel y la extraña familia*, centrándonos ahora en una sola obra: *Ninette y un señor de Murcia*; cuyo análisis enfrentaremos desde el punto de vista de las dos adaptaciones cinematográficas que sobre este personaje se han filmado.

Intentaremos, pues, analizar las diferencias y similitudes de las versiones cinematográficas con relación al original, pero entendiendo las alteraciones como una variante a menudo necesaria al seguir un criterio cinematográfico. Alteraciones que intentan evitar los inconvenientes que constituiría un teatro filmado, tal y como suscribía Luis Gómez Mesa:

> Es completamente equivocado – de la raíz a la superficie – entender por fidelidad al texto de una novela o de una creación teatral respetarlo con exceso. Es comprenderlo en los caracteres de los personajes, en sus sentimientos e ideas, en sus conductas, tan relacionadas con los ambientes en que se desenvuelven y, aprendidas estas notas esenciales, recrear la obra en supeditación a lo que rige esta especialización fílmico-literaria que es la de guionista. (…) Cuando se captan íntegramente representaciones teatrales extraordinarias, cuidadísimas en todos sus aspectos, de obras clásicas o de óperas, el cine asume un cometido cultural, de difusión muy eficaz (Gómez Mesa, 1978: 10).

La «bella época» de don Miguel Mihura

El alma inquieta y creativa de Mihura lo llevó a desempeñar distintos y originales oficios como dibujante cómico, articulista, escritor de cuentos y crónicas dentro el mundo del periodismo de humor, en el que fundó en junio de 1941 la revista «más audaz» en este género: *La Codorniz*, que dirigió hasta 1944 año en el que pasó a manos de su discípulo Álvaro de Laiglesia. Así mismo, e incluso antes de dedicarse por entero al teatro, trabajó haciendo diálogos y guiones para el cine de finales de los años 30 y la década de los 40, alejándose hacia comienzos de los 50 porque, según él mismo dijo: «en el año 1951 las cosas empezaron a ir mal para el cine español y, en consecuencia, para mí y para mis finanzas. Y como, además, al cabo de seis o siete años ya estaba hasta la punta del pelo del cine y de las gentes que lo rodeaban, con un suspiro de alivio, dejé también el cine» (Mihura, 1989: 13).

Lo que está claro es que hasta entonces trabajó como guionista con importantes directores como Eduardo García Maroto, Benito

Perojo, con su propio hermano: Jerónimo Mihura, Rafael Gil[2] o con Luis García Berlanga y José Antonio Bardem en la celebérrima *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* Pero, tampoco acabó ahí su relación con este medio pues a partir de que comenzó a dedicarse por completo al teatro fueron continuas las adaptaciones, propias o ajenas, de sus comedias tras haber alcanzado primero el éxito en escena.[3]

Miguel Mihura creció cerca del ambiente teatral puesto que su padre fue actor, autor y terminó como empresario de dos compañías de comedia: la de Aurora Redondo y la de Valeriano León (Mihura, 2004: 75).[4] Pero su relación como autor empezó en 1932 con complicaciones debido a la incomprensión de los empresarios y el rechazo hacia el novedoso e incongruente sentido del humor de su primera obra: *Tres sombreros de copa,* que retrasó su estreno hasta 1952, veinte años después, cuando Gustavo Pérez Puig, el joven y reciente director del T.E.U. (Teatro Español Universitario), se arriesgó a montarla en una sola función[5] con actores no conocidos. El éxito de este montaje se redujo entonces al ambiente cultural de Madrid; aunque hoy, cuando ya se han cumplido los cien años del nacimiento del dramaturgo, por fortuna y justicia se considera una de las piezas clave del teatro europeo y es la más alabada de las comedias del autor. Con respecto a esto Mihura protestaba diciendo:

> En cuanto a los elogios que los críticos jóvenes y algunos maduros han dedicado, dedican y dedicarán a *Tres sombreros de copa* yo los agradezco profunda y emocionadamente pero considero injusto que para ensalzar la obra sin éxito de público de un autor, tengan que menospreciar aquellas otras obras que lo han alcanzado. Obras que, con mayor o menor fortuna, siguen, más o menos, veladamente, la misma línea de mi primera comedia, mi misma manera de pensar, mi misma manera de ser. La de ocultar mi pesimismo, mi melancolía, mi gran desencanto por todo, bajo un disfraz burlesco (Mihura, 1989: 43).

---

[2] En dos importantes obras del cine español: *La calle sin sol* (1948), protagonizada por Amparo Rivelles y el actor portugués Antonio Vilar, y en *Una mujer cualquiera* (1949), con María Félix y Antonio Vilar.

[3] Sobre la relación de Miguel Mihura con el cine se puede consultar el interesante libro de Lara y Rodríguez mencionado en la bibliografía. También se refiere a este tema en la introducción general a Mihura, 2004: 18-19, 23, 27-28.

[4] El escritor comenta la relación de su familia con el mundo teatral en el prólogo que escribió en 1943 para acompañar la primera edición de *Tres sombreros de copa.*

[5] El 24 de noviembre de 1952 en el Teatro Español.

Es cierto que la originalidad de esta obra, si pensamos en el contexto literario en el que fue escrita y su temprana fecha, ha eclipsado el resto de la obra de Miguel Mihura, sólo hay que comparar el número de estudios de crítica literaria dedicados a *Tres sombreros de copa* en comparación con sus otras comedias, y de hecho sigue siendo para muchos la obra más interesante del autor. Es posible que se deba a que tras el imposible estreno de su primera pieza y conociendo la concepción práctica que de su creación tenía don Miguel, éste enfocó su trabajo principalmente desde el punto de vista de la demanda del público. En realidad, algo lógico pero que le restó naturalidad a la hora de indagar los nuevos caminos escénicos que se vislumbran en *Tres sombreros de copa*.

Otro de los problemas, puede ser, lo exageradamente que pesa el paso del tiempo en el tipo de relaciones de pareja que muestra con reiteración Miguel Mihura. Lo más curioso es que aunque partiendo de una perspectiva centrada en la crítica irónica de esa España de posguerra mojigata y temerosa, que cohibía un trato más natural entre hombres y mujeres, cuarenta años después esta visión ha cambiado tanto que puede resultar más atractivo acercarse a otro tipo de obras teatrales u autores de la misma época.

Lo que es indudable es que esto no deslegitima los aciertos de este autor, puesto que no puede expresarse mejor la congoja que sienten la mayoría de sus personajes ante una opresiva sociedad que los domina cotidianamente. Personajes que llenan las páginas de sus obras y, eso sí, con gran acierto observados desde un sarcástico sentido del humor que ellos mismos comparten y avivan como único antídoto contra su ninguneidad. Y es que tal y como reivindicaba Mingote: «Miguel Mihura es un poeta de la antigüedad. (Nuestra época, la contemporaneidad, llegó cuando hacía tiempo que Miguel ya no estaba.) Y como tal poeta antiguo hay que disfrutarlo. Como se disfruta a Shakespeare» (Mihura, 1992: 16).

Hacia los años 70 la Real Academia reconocía el conjunto de la obra de este autor y, en cambio, en una entrevista él declaraba:

> No entiendo el lenguaje de mis contemporáneos, no lo entiendo. (…) Estoy de vuelta de todo porque lo he visto todo, porque he vivido una vida muy intensa. (…) He sido siempre soltero, pero tenía amigos y amigas. La vida era más fácil antes; se hablaba de la «bella época» y realmente la ha habido, no la cursi esa en que se piensa, sino toda una época (Galán/Lara, 1973: 226, 233-234; *apud* Mihura, 2004: 31).

Ninette y un señor de Murcia[6]

Frente a la caracterización que hasta el momento Mihura realizaba de sus protagonistas femeninas, percibimos como en esta pieza el escritor comienza a intuir que las mujeres de la nueva generación están cambiando. Ya no es necesario que sean prostitutas – como Maribel – para tener una postura más desinhibida y liberal frente al sexo. Ninette es el ejemplo de la joven moderna que tanto se alababa en las obras anteriores del autor. Pero hay una explicación para su espontánea actitud: ella es extranjera, aunque de origen español, se ha criado en París. Ciudad que enarbola el tópico del «amour fou», ambiente en el que Mihura sitúa la acción de la obra, porque sus modos, tan resueltos, no son aún corrientes en la España de los años 60.

Ninette «la chica moderna» es, según comentaba Mingote, la mujer que hubiera deseado conocer el escritor: descarada, alegre y alocada (Mihura, 1992: 17). Por ello no olvida a su personaje y dos años después, en 1966, vuelve a darle vida en la obra *Ninette. «Modas de París»*. Pero si estas son las cualidades que apreciaba el autor en una mujer, vemos que a su vez están mezcladas con un aire tradicional de fidelidad, ingenuidad y docilidad ante su enamorado. De hecho, tal y como señalaba el profesor Emilio de Miguel:

> Hombre y mujer luchan en pos de sus intereses, echando mano de cualquier recurso: los empleados por Ninette para abrir su boutique con consentimiento del marido no desmerecen de los trucos de Fany en *Las entretenidas*. Y, desde luego, el término final de esa lucha, a nada que el hombre demore su retirada, es el inevitable matrimonio, propuesto invariablemente por la mujer (Miguel Martínez, 1997: 92).

Sobre esta obra existen dos versiones cinematográficas y una grabación para RTVE protagonizada por Victoria Vera y Juanjo Menéndez en los papeles principales y dirigida por Gustavo Pérez Puig. Respecto a la primera adaptación al cine se trata de la efectuada por Fernando Fernán Gómez en 1965, con título homónimo y guión de José María Otero y el mismo Fernán Gómez, a su vez Mihura intervino en la elaboración de los diálogos.[7] Y un segundo filme es el estrenado

---

[6] **Para el análisis de las dos obras cuya protagonista es Ninette manejaremos la** edición Mihura, 2004: *Ninette y un señor de Murcia*, pp. 1189-1256; *Ninette. «Modas de París»*, pp. 1399-1459.

[7] **Ficha de la película: Productora:** Tito's Films (Eduardo de la Fuente). **Productor asociado:** José María Otero. **Fotografía**: Antonio Pérez Olea, en blanco y negro.

en verano de 2005, *Ninette* del director José Luis Garci con guión de Garci y Horacio Valcárcel.[8]

El gran evento literario español de 2005 fue la conmemoración de los 400 años cumplidos por la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, lo que condicionó que pasase desapercibido, en cierto modo, el centenario del nacimiento de nuestro autor. Por ello el homenaje que, principalmente, ayudó a volver la mirada del gran público hacia el teatro de Mihura fue la adaptación al cine de la historia de Ninette.

La película es una fusión de las dos obras dedicadas a la joven francesa y, por lo tanto, difiere de la concepción de la primera versión cinematográfica basada con literalidad en el enredo argumental de *Ninette y un señor de Murcia*. Debido a la falta de espacio y considerando *Ninette. «Modas de París»* una obra menor dentro de la producción de don Miguel, resolvimos prescindir de ella en este análisis.

Comparación entre *Ninette y un señor de Murcia* y sus dos adaptaciones al cine: Simetrías y diferencias

Trama

Andrés hereda una casa en Murcia y una librería donde se venden catecismos y objetos religiosos, pero antes de hacerse cargo del negocio planea viajar a París para, sobre todo, vivir una aventura amorosa con alguna francesa. Su amigo Armando que reside en dicha capital hace unos años, le busca alojamiento en casa de unos exiliados españoles. Allí conocerá a Ninette, la hija del matrimonio, con la que vivirá un romance. Por distintos motivos, normalmente condicionado por su bella amante, Andrés no sale nunca de la casa, por lo que van pasando los días y no logra subir al «bateau-mouche» que es su ilusión.

Segundo operador: Fernando Arribas. **Montaje**: Rosa Salgado. **Música**: Antonio Pérez Olea. **Decorados**: Ramiro Gómez. **Ayudante de dirección**: José María Gutiérrez. **Intérpretes**: Rosenda Monteros (Ninette), Fernando Fernán Gómez (Andrés Martínez), Alfredo Landa (Armando), Aurora Redondo (Madame Bernarda), Rafael L. Somoza (Monsieur Pedro). **Duración:** 94' **Fecha de estreno:** 4 de noviembre de 1965.

[8] **Ficha de la película: Producción**: Juan Carmona y Salvador Gómez. **Director de fotografía**: Raúl Pérez Cubero, en color. **Montaje**: Miguel González Sinde. **Sonido**: Miguel Rejas y José A. Bermúdez. **Música**: Pablo Cervantes. **Decorados**: Gil Parrondo. **Ambientación**: Julián Mateos. **Vestuario**: Lourdes de Orduña. **Maquillaje**: Virginia Ruiz. **Intérpretes**: Elsa Pataky (Ninette), Carlos Hipólito (Andrés Martínez), Enrique Villén (Armando), Beatriz Carvajal (Madame Bernarda), Fernando Delgado (Monsieur Pedro). **Duración**: 118'. **Fecha de estreno**: 12 de agosto de 2005.

Pasado un tiempo, Ninette revela que se ha quedado embarazada, causa por la que sus rectos padres obligan al murciano a que se case de inmediato con su hija. Al final, y debido a que los padres piensan que si Andrés vuelve a España corren el peligro de que éste no regrese, optan todos por acompañarlo para celebrar allí la boda.

Estructura externa

Se divide en dos actos, donde el primero consta de dos cuadros.

Localización espacial

La acción se sitúa en París en la modesta y pintoresca casa del matrimonio exiliado, que vive en un barrio popular de la ciudad. En el cuadro primero describe una habitación que hace las veces de recibidor, comedor y cuarto de estar (Mihura, 2004: 1190). Detalla, como siempre, dónde se encuentran colocados los muebles, los cuadros y cómo quiere que sea el ambiente de la sala. En el siguiente cuadro y en el segundo acto se mantiene el mismo decorado.

La idea agridulce que don Miguel Mihura tiene de la comedia hace que su protagonista viva todo el tópico que acompaña a la ciudad de París sin salir de la pensión. De ahí que esta comedia tenga ciertas similitudes con el *Ángel Exterminador*; por ejemplo leemos que contesta Andrés al preguntarle don Pedro: «– ¿Y no se aburre aquí metido? Porque usted no ha salido a la calle desde que llegó… – Pues no, señor. Pero es que por una cosa o por otra, nunca me puedo mover de aquí. Y mire que me gustaría, ¿eh? Pero ya ve…» (Mihura, 2004: 1226). Aunque las causas por las que los personajes no salen del mismo espacio escénico sean diferentes, la sensación es – salvando las distancias de género – muy parecida. En la película de Luis Buñuel no hay razón alguna por la que no puedan abandonar el claustrofóbico salón y en el caso del señor de Murcia el móvil es voluptuoso y terrenal pero su desesperación es similar a la de aquellos burgueses encerrados, aunque insistimos retratada de forma más cómica y menos simbólica.

Los encantos de Ninette son formidables pero incluso logrando lo que había ido a buscar, a Andrés le gustaría conocer la ciudad y hacer algo de turismo sin conseguirlo. De ahí la desolación del protagonista que vuelve a Murcia con esposa francesa e hijo pero sin pisar las calles parisinas. Son numerosísimas en la obra las ocasiones en las que Andrés intenta salir de la pensión: primero le desanima su amigo Armando; después conoce a Ninette y para poder pasar más tiempo con ella, sin la presencia de sus progenitores, finge una gastroenteritis;

a continuación no puede salir de la casa porque los amigos camorristas del ex-novio de Ninette lo esperan para darle un paliza, por lo que simula tener un esguince; más tarde se convoca una huelga en la ciudad y, al final, la pareja decide pasar la última noche en la habitación para despedirse de París. E igual de numerosas son las protestas del protagonista, veamos una muestra: don Pedro pregunta «¿Pero otra vez está usted asomado a la ventana?» ante lo que Andrés afirma: «Yo lo que tengo son ganas de salir a la calle, y ver todas esas cosas sin que me pegue nadie» (Mihura, 2004: 1227; 1230).

La versión cinematográfica de Fernando Fernán Gómez introduce algunos insertos de fotografías de la capital francesa como la torre Eiffel, Place Pigalle o la misma calle en la que se encuentra la pensión, pero vista desde el balcón de la casa. Junto a éstas los únicos exteriores son los grabados mientras el protagonista se dirige en taxi al alojamiento.

En el caso de la adaptación de José Luis Garci se trata de una película rodada exclusivamente en interiores, con magníficos decorados de Gil Parrondo.[9]

Un rótulo al comienzo de la película indica «Murcia 1959» y poco después «París, Quartier des Halles». Y, a veces, se inserta alguna lámina dibujada en colores que representa el Sena, un café parisino con dos enamorados o una copia en dibujo de la famosa foto *Le Baiser de l'Hôtel de Ville* de Robert Doisneau.

El final de este filme enlaza con el principio, dado que la pareja protagonista – ya casados – viaja a París desde Murcia alojándose en un distinguido hotel, pero de nuevo deciden quedarse en la habitación para celebrar su vuelta.

Localización temporal

La acción es contemporánea a la redacción de la pieza teatral.[10] En el primer acto, cuadro primero, se señala que son las seis de la tarde y que aún es de día, madame Bernarda recibe a Andrés y después de su desenfrenada charla se queda dormida durante media hora (Mihura, 2004: 1194). En el segundo cuadro, se indica que son las doce

---

[9] De hecho, al no necesitar rodar la película en exteriores se grabó de noche, diariamente durante siete semanas, entre las 10 y las 6 de la madrugada, tal y como explicó el propio Garci en una entrevista incluida en el DVD de su película.

[10] Recordemos que la obra se estrenó la noche del 3 de septiembre de 1964, en el Teatro de la Comedia de Madrid. Ese mismo año ganó el Premio Nacional de Literatura «Calderón de la Barca».

de la mañana del día siguiente (Mihura, 2004: 1209), Andrés ya ha pasado la noche con Ninette. Al comienzo del segundo acto se dice que es mediodía y el padre de Ninette, don Pedro, comenta al murciano: «Pero es que ya lleva usted treinta y dos días haciendo reposo y no se mejora» (Mihura, 2004: 1226), determinando el tiempo transcurrido desde la llegada de Andrés a la casa hasta ese punto. De hecho, entre el primer y segundo acto pasan veinte días (Mihura, 2004: 1229), durante los cuales el protagonista finge un esguince. Por último, después de que los padres de la chica se enteren de que ésta está embarazada Bernarda afirma: «Anoche hicimos un melodrama de todo esto» (Mihura, 2004: 1252) y anuncia la decisión de que al día siguiente partirán todos juntos hacia Murcia. Por lo que se deduce que el segundo acto se desarrolla en tres días.

En el filme de 1965 se marcan los días y las veces que Andrés y Ninette se acuestan juntos introduciendo sucesivos insertos que muestran las manos de los amantes echando el cerrojo de la puerta de la casa, para que los padres de la chica no los descubran. También, aparece en varias ocasiones una misma escena que presenta a Andrés haciéndose el nudo de la corbata frente al espejo y al instante aparece Ninette deshaciéndoselo mientras lo besa. La reiteración de estas escenas marca el paso del tiempo, hasta que casi al final el padre de Ninette confirma que el protagonista lleva 32 días metido en casa.

Centrándonos ahora en la película de 2005, la primera referencia temporal (además de indicar que están en el año 1959) la aprecia el espectador cuando Andrés llega a la posada y madame Bernarda le enseña las vistas desde la ventana del salón. Momento en el que se oyen unas campanadas tocando las seis de la tarde, hecho que reproduce la instrucción dada en una acotación de la obra teatral. Por otro lado, más adelante madame Bernarda se refiere al tiempo que el protagonista permanece sin moverse de casa: «Si lleva más de un mes y medio haciendo reposo y como si nada».

Un poco después, cuando se quiere trasladar la acción de París a Murcia la solución de guión es muy acertada; una vez que los padres se han enterado del embarazo de su hija, monsieur Pedro se dirige a Andrés: «Sólo le tengo que preguntar una cosa…», se suspende la conversación e inmediatamente cambia la toma que enfoca las escaleras del edificio mientras baja un vecino y de fondo se escucha el himno nupcial interpretado a gaita. Terminada esta escena vemos un dibujo a color de la ciudad de Murcia y su río, y a continuación a Ninette tomando el sol en una casa con otro decorado. De esta manera se sitúa al espectador en el inicio de *Ninette. «Modas de París»*.

Personajes

Ninette (Alejandra)	Francesa, hija de exiliados españoles
Andrés (André)	El señor de Murcia que viaja a París
Madame Bernarda	La madre de Ninette
Monsieur Pedro (Pierre)	El padre de Ninette
Armando (Armand)	El amigo de Andrés que vive en París

Partiendo de la comparación entre los dos protagonistas, Andrés y Ninette, nos damos cuenta del fuerte contraste que realiza Mihura entre el retrato de uno y otro, algo que suele caracterizar a las parejas en las piezas teatrales de este autor. Así, el hombre se presenta como un debilucho, sin gracia ni iniciativa. Mientras que la mujer es más decidida, controlando las situaciones y resolviéndolas hacia su beneficio. Ya en *Maribel y la extraña familia* la madre y la tía del protagonista deseaban para el apocado Marcelino: «una muchacha moderna, desenvuelta, alegre y simpática que llene de alegría la fábrica de chocolatinas (…) que tenga libertad e iniciativas» (Mihura, 2004: 946).

Y este contraste se presenta desde la primera acotación de la obra con la que trabajamos al describir al protagonista como «un hombre vulgar que, aparentemente, no debe rebasar los cuarenta años (…). Viste decentemente, pero sin esmero» y aparece con una maleta y un periódico de provincias en la mano. Andrés Martínez Segura es un hombre dependiente que hasta hace siete meses, cuando murió su tía Eugenia, vivió a expensas de ella y de su negocio. Sobre su vida amorosa él mismo dice que hasta entonces ha sido poco intensa: «No porque yo tenga una marcada tendencia a la castidad, sino porque en Murcia (…), siendo soltero, no se presentan demasiadas ocasiones de demostrar que se es hombre, a no ser que se líe uno a bofetadas con el camarero de un café» (Mihura, 2004: 1189).

Esta descripción provinciana de Andrés está muy bien trasladada a la película de Fernán Gómez, puesto que se ve al actor entusiasmado con lo que observa de la ciudad desde el taxi que le conduce de la estación a la pensión. De ahí que ese aire un poco paleto recuerde en cierta manera a la escena de *Catando bajo la lluvia* en la que Gene Kelly llega ilusionado desde su pueblo a Nueva York para abrirse camino en la gran ciudad, en el famoso número «Broadway Rhythm Ballet».

En el intento de mostrar esa condición pueblerina y la obsesión de Andrés por salir de la vivienda, la película de 1965 incluye unas desafortunadas escenas en las que el protagonista sufre alucinaciones. En ellas él ve: barcos por el Sena mientras que en realidad observa un sumidero; la torre Eiffel; bailarinas de cabaret o un amago de strip-

tease por parte de Ninette. En la actualidad el propio Fernán Gómez reconoce que fue «Un recurso 'demasiado elemental y un poco burdo', que no añade nada a la trama y empobrece una correcta adaptación cuyo mayor defecto es no lograr zafarse de la teatralidad de la anécdota original» (Lara/Rodríguez, 1990: 276).

Su actitud apocada contrasta mucho con la del resto de personajes de la casa por quienes se siente a menudo intimidado, dirigiéndose al público en numerosas ocasiones tanto para contar los acontecimientos como para manifestar sus miedos (Mihura, 2004: 1194, 1204, 1214, 1233, 1245, 1254).

Sobre Ninette ya se ha comentado algo en la introducción: esa chica de veintitrés años, siempre a la moda porque trabaja en las Galerías Lafayette (precisamente, el día en que llega Andrés comienzan sus vacaciones durante las que pretende estar en casa descansando y leyendo sin salir en todo el día) y que con determinación, al conocer al murciano, decide que es a él a quien desea.

La ingenua, aunque sólo en apariencia, Ninette dice cosas como: «¡Oh, lá, lá! Tengo mis ideas propias sobre los novios. Los hombres son necesarios; los novios, no» (Mihura, 2004: 1205), que desconciertan mucho a Andrés. En la obra esa supuesta independencia – al final vemos que no lo es del todo – se explica porque la joven es extranjera, como dice su madre: «Es su carácter y siempre ha sido así. No hay que olvidar que ella es francesa y nosotros, no. Y ¿quién hay que comprenda a una francesa, eh? Solo un francés, bien sûr» (Mihura, 2004: 1227). Y, en concreto, debido a eso un rasgo de humor en la obra se representa mediante el habla de este personaje, que introduce – al igual que sus padres y Armando – numerosas frases en francés que Andrés no comprende. En la versión cinematográfica de 1965, Rosenda Monteros realza en su interpretación el acento francés de Ninette persiguiendo la comicidad, algo que contrasta con una afirmación de Andrés en la obra teatral a propósito de su español: «Desde luego lo habla usted sin ningún acento» (Mihura, 2004: 1206).

En la adaptación de 2005, Elsa Pataky caracteriza a la francesa de la misma manera, en cambio la Ninette de esta actriz es más sensual y provocativa que la de Rosenda Monteros. En la entrevista a José Luis Garci, mencionada en nota, el director definía la personalidad de Ninette como «manipuladora, tierna, luminosa e inteligente» y desde ese punto de vista habían intentado darle vida. En cambio nosotros dudamos si la Ninette de Mihura es lo que se entiende por una mujer manipuladora, dado que de la manera como se presenta a Andrés no resulta un personaje interesante para los fines de una persona calcula-

dora. Lo que sí es indudable es el poder embaucador que tiene sobre su amante, poder del que se sirve para que no la deje sola (obsesión derivada de sus patológicos celos) y haga exactamente lo que ella pretende. Incluso en una de sus artimañas finge su desinterés por él, proponiéndole ante su embarazo que si no quiere el compromiso que no se preocupe que se casará con Armando (Mihura, 2004: 1247-1248).

Otro de los mecanismos cómicos de la obra lo desencadena el malhumorado, tacaño y un poco mentiroso: Armando Espinosa. El amigo de Andrés que vive en París y con el que comparte además de la misma edad su ideología de derechas, por lo menos este dato se resalta en la obra teatral y en la primera adaptación al cine. Es un personaje que destila irritabilidad, lleva la contraria por todo y nunca quiere salir por no gastar dinero. En la primera adaptación de cine sobresale especialmente este personaje gracias a la estupenda interpretación de Alfredo Landa, si bien en la misma estela es muy divertido el Armando que encarna Enrique Villén. José Luis Garci – buen amigo de Landa – pensó en él para su nueva versión, no obstante por edad interpretaría al padre de Ninette. De hecho llegó a rodar varias escenas con Alfredo Landa como monsieur Pedro, pero al caer éste enfermo fue sustituido por Fernando Delgado.

Por otra parte, también, es muy humorístico el retrato que Mihura realiza de los excéntricos padres de Ninette. Bernarda es una verdulera alocada y habladora y su marido, Pedro o Pierre como a veces le llaman, es un asturiano de 65 años «con todo el aspecto de un obrero acomodado francés» (Mihura, 2004: 1198) que trabaja en una fábrica de Citroën. A pesar de los años que llevan viviendo en Francia su casa es un pequeño cantón independiente, puesto que no han cambiado en nada sus costumbres. Siguen comiendo fabada y cocido y bebiendo vino de Valdepeñas. Así, en determinado momento Pedro le dice a Andrés: «¿A mí qué me importa París, eh? Yo he venido aquí a trabajar y a comer. Pero a mí esta ciudad me tiene sin cuidado. Y a Bernarda también, ¿usted sabe?» (Mihura, 2004: 1227).

Mención especial debemos hacer a la caricatura política que Miguel Mihura efectúa de estos personajes, ya que causo cierta polémica tanto en el público que asistió al estreno teatral como al más amplio que vio la película de Fernán Gómez. Esa visión del confuso exiliado político español que mezcla las fotos de Lerroux, Lenin y Pablo Iglesias incomodó a muchas personas.[11] Mihura se zafó de la

[11] Al llegar Andrés a la casa-pensión Bernarda le dice: «Es lógico que el pobre pequeño quiera divertirse viniendo de España. Y en nuestra casa tendrá toda la libertad que quiera. ¡Figúrese, libertad a nosotros! Vea usted estos retratos» (Mihura, 2004: 1192).

discusión diciendo que él nunca se había interesado por la política y Fernán Gómez se arrepintió públicamente de haber trasladado la chirigota de Mihura, sin antes reflexionar sobre un tema tan serio. Pasado algún tiempo el actor confesó lo siguiente en el segundo volumen de sus memorias *El tiempo amarillo*:

> Años después comprendí perfectamente a Pedro Laín Entralgo cuando me dijo que, a pesar de su admiración por Miguel Mihura, no pudo ocultar su repulsa ante el tono burlesco con que *Ninette y un señor de Murcia* había trasladado la situación de los exiliados (…) Cuando adapté al cine aquella comedia, me esforcé al escribir el guión en suavizar las aristas de la burla, aun en detrimento de la comicidad de la película, y Mihura estuvo totalmente de acuerdo en las correcciones (Fernán Gómez, 1990: 272-273; *apud* Mihura, 2004: 1625).

Pero en el caso del escritor es cierto que siempre insistió en que no le importaba nada la política, reiterando en muchas ocasiones su cómodo apoliticismo.[12] Es cierto que era capaz de burlarse de todo, pero en esta delicada ocasión la descripción resultó demasiado sarcástica y con ello más hiriente.

Con respecto a este tema baste recordar la polémica que se suscitó en *La Codorniz* poco después de que Mihura dejase esta publicación en manos de su discípulo Álvaro de Laiglesia. Al año, el dramaturgo escribió una crítica acusando a De Laiglesia de haber cambiado el tono y la esencia con la que nació la que el mismo llamaba «su hija». *La Codorniz* de Mihura no surgió para criticar la situación política, económica o social de la España de posguerra, brotó ajena a los problemas reales que la rodeaban, nació para hacer ver a la gente el lado cómico y disparatado de la vida corriente, para ironizar sobre la mediocridad y para mostrar, según opinaba su primer director, el único lado posible por el que el hombre se podía enfrentar al sinsentido de su naturaleza: el humor.

> Yo le confieso que desde que *La Codorniz*, en lugar de hablar de flores, de pájaros, de caballos blancos y de vacas rubias, habla del precio del pimentón y del precio de las patatas, y de si hay queso o de si no hay queso, a mí, que no me gustan nada las patatas, ni el queso, ni mucho menos el pimentón – que, además, no sé siquiera lo que es –, no se me ocurre nada que escribir para ese semanario. Algunas veces he pensado enviarle a usted un artículo hablando de los tomates, que sí me gustan;

---

[12] **Sobre el tema pueden leerse en Mihura, 2004: 29, unas declaraciones suyas** hechas en entrevista a Julio Penedo, publicadas en la revista «Don José» en marzo de 1958.

> pero como no sé exactamente el precio a que está el kilo, que es, por lo visto, lo que a usted y a sus lectores les interesa, no me he decidido a escribir ni una sola línea sobre el tomate.[13]

Refiriéndose a las ligeras críticas socio-políticas que al mando de la nueva dirección se realizan desde *La Codorniz*, Mihura continúa confesando que: «En cuanto ella viene de visita yo me pongo el sombrero y me voy a la calle, porque sus lamentos y su indignación me producen un sueño terrible y un aburrimiento espantoso. (…) Porque el chisme, la crítica, la murmuración y lo putrefacto le encanta a la gente. Pero por eso mismo hay que evitarlo, y para eso mismo había nacido *La Codorniz*».[14]

No nos interesa tanto la controversia entre «padre» y «yerno» como el hecho de ser ésta una de las escasas declaraciones que firmó Mihura sobre su visión artística. En ella nos da la clave no sólo de que concebía la creación como un escape, que ayuda al espectador o lector a pasar con más facilidad su día a día, sino que mostraba su propia forma de entender la vida. El autodeclarado pesimismo de Mihura lo llevó a intentar escapar de esa desolada mirada ante la existencia mediante el teatro de humor.

> El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es esta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, (…) comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. Es como un sueño inverosímil que al fin se ve realizado (Mihura, 1998: 304-305).

Pero a pesar de la declarada falta de intenciones de su arte, sus obras suelen dejar un regusto amargo derivado de la incapacidad de decisión de sus personajes, siempre condicionados por el entorno. Un desesperante sinsentido que mucho antes de que se acuñase el término «absurdo» para cierto conjunto de teatro europeo – sobre todo, Samuel Beckett o Eugène Ionesco – Mihura ya lo había plasmado en

---

[13] Cita extraída de *La Codorniz* del 4 de noviembre de 1945 (*La Codorniz. Antología 1941-1978*, 1998).

[14] Esta carta al director fue publicada en la sección «Páginas de polémica» en el número 267 de 1946.

Tres sombreros de copa. Sin embargo con una clara diferencia respecto a ellos, Ionesco o Beckett intentaban trasmitir un fondo, una crítica, una desazón y Mihura no perseguía ni eso, porque su escepticismo ni siquiera aceptaba una posible función iluminadora del teatro. No obstante, por mucho que lo rehuyese el escritor, su humor *codernicesco* trae al lector o espectador actual ecos de aquel movimiento.

> Por tal humor *codernicesco* suele entenderse la búsqueda de la ruptura de los esquemas lógicos, de las frases hechas y de cualquier convencionalismo verbal. El tópico es sustituido por la invención ingeniosa, poética, que busca un lector inteligente,[15] gustoso de las sorpresas y hallazgos paradójicos (*La Codorniz. Antología 1941-1978*, 1998: 19).

Volviendo a la caracterización de los padres de Ninette, en la versión de Garci, y a pesar de lo referido, no se prescinde de las polémicas fotos, añadiendo simbólicamente a las paredes una reproducción de *El Guernica* de Picasso junto a un par de carteles comunistas soviéticos. Por el contrario, en el diálogo en el que Andrés habla con su amigo Armando y le enseña las fotos de Lenin, Pablo Iglesias y Lerroux no se termina con la afirmación de ambos de que son de derechas. Garci y Valcárcel hacen desaparecer esto de su guión, suponemos que intentando no confrontar unas tendencias políticas con otras. A su vez, el retrato de los exiliados es menos burlesco que en el original. Una razón es que los progenitores de Ninette son menos atolondrados e irreflexivos, lo que determina que esta película sea menos cómica.[16] Pero ganan en humanidad, sobre todo, en la escena en la que don Pedro está hablando del plan quinquenal y su mujer le pregunta a Andrés que qué opina sobre ese tema, a lo que éste responde: «Pues lo que me parece monsieur Pierre es que usted quiere mucho a España» y Pedro contesta: «Sólo cuando uno vive fuera de su país, es cuando llega a comprenderlo de verdad y aún así a quererlo».

Temas

En el punto anterior nos hemos detenido a examinar el concepto de humor «descomprometido» que tenía don Miguel Mihura, rasgo

---

[15] Recordemos el divertido eslogan que suscribían: «La revista más audaz, para el lector más inteligente», aunque este lema que identificará para siempre a *La Codorniz* no pertenece a la etapa de Mihura, aparece en el nº 520, del 28 de octubre de 1951, ya bajo la dirección de Álvaro de Laiglesia.

[16] El propio José Luis Garci define su versión como una comedia romántica con humor.

fundamental de todo su teatro. Por lo que ahora nos centraremos en otros dos temas que también refleja esta pieza: las relaciones de tensión entre hombre y mujer y, derivado de ello, el concepto sobre el matrimonio que tenía el autor.

En esta obra se sitúa a los personajes ante un mismo contexto pero con necesidades e intenciones opuestas. Andrés se topa con toda facilidad con su tipo de mujer ideal y en vez de disfrutar por ello – claro que entonces no existiría la tensión necesaria para crear el conflicto – se siente amenazado, dominado y atacado en su libertad. Ilustrativo de ello es el diálogo que sostiene la pareja casi al final de la obra:

> Ninette. – No es política lo que he hecho yo en esa habitación. Ha sido amor. Pero tú vienes a París a hacer el tonto, encuentras una mujer que te quiere, y todavía te quejas.
> Andrés. – No me quejo, pero esto nos ha complicado la vida.
> Ninette. – Lo que te pasa a ti es que en vez de estar contento de llegar a Murcia con una mujer y un niño, tienes mucho más interés en llegar con una faja y un queso (Mihura, 2004: 248).

Andrés quería romper con la monotonía de su vida pero es un pusilánime y llegado el momento del cambio le asusta asumir una responsabilidad, se siente dominado y atrapado. Sentimiento que se manifiesta en escena mediante la incapacidad de este personaje de salir de la pensión-prisión. Prisión que se asocia al matrimonio y que refleja la opinión que don Miguel tenía frente al mismo, reiterada en numerosas obras.[17] Así, leemos que Andrés en esta pieza dice: «Sí, hija, sí. Pero no me des tanto la lata, que todavía no nos hemos casado».

Esta visión de Mihura vertebra: *Ninette. «Modas de París»*, pues el tema central de esta obra es el aburrimiento de las parejas tras la boda. Para el autor, que se mantuvo siempre soltero, la pasión y emoción del comienzo desaparece cuando los amantes comparten la monotonía diaria. De hecho, Ninette le dice a Andrés cuando todavía están en París:

> Ninette. – ¡Mira que tenernos que casar ahora!
> Andrés. – Ya ves.
> Ninette. – ¿Y que voy a hacer yo contigo en Murcia?
> Andrés. – Eso digo yo.
> Ninette. – Porque todo lo que teníamos que hacer lo hemos hecho ya.
> Andrés. – Pues poco más o menos (Mihura, 2004: 1247).

---

[17] Un ejemplo es la pieza *Carlota* (1957) que cuenta los disparatados esfuerzos que la protagonista, Carlota, realiza durante su matrimonio para que Charlie, su segundo esposo, no padezca este tedio. Concretamente, hace creer a su marido que es una asesina en serie, por lo que él pensando que de verdad trata de envenenarlo se adelanta y la mata.

Conclusión

De todo lo visto hasta este punto desprendemos que las dos adaptaciones analizadas, aun presentando variantes o perspectivas distintas, mantienen el sentido original de la obra de Mihura en la que se basaban al cumplir las características que para Ríos Carratalá definirían un buen guión:

> El guión de una adaptación suele ser una condensación del texto original que afecta a los personajes, los diálogos y, aunque en menor medida, la acción dramática. Lo difícil es encontrar el criterio adecuado para que esa labor de poda no se traduzca en un guión incompleto o incomprensible (Ríos Carratalá, 2000: 230).

Ambas versiones son capaces de entretener, enternecer y hacer reír al público, manteniendo la frescura de una Ninette que – a pesar de algunos puntos algo obsoletos – continúa aprisionando al espectador actual que indiscutiblemente asume la obra de don Miguel como un clásico.

Bibliografía

La Codorniz. Antología 1941-1978 (1998), ed. fac-símil (introd. Melquíades Prieto/Julián Moreiro), Madrid, Edaf.

Galán, Diego/Lara, Fernando (1973), «Miguel Mihura: burgués con espíritu clochard», *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta.

Gómez Mesa, Luis (1978), *La literatura española en el cine nacional (1907-1977). Documentación y crítica*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.

Lara, Fernando/Rodríguez, Eduardo (1990), *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, 35º Semana Internacional de Cine.

Miguel Martínez, Emilio de (1977), *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Mihura, Miguel (1992), *Melocotón en almíbar. Ninette y un señor de Murcia*, ed. Antonio Mingote, Madrid, Espasa Calpe.

—— (2004), *Teatro completo*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Cátedra.

—— (1989), *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia*, ed. Miguel Mihura, Madrid, Castalia.

Ríos Carratalá, Juan A. (2000), *El teatro en el cine español*, Valencia, Publicaciones Universidad de Alicante.

La Celestina y el *Don Giovanni*. Una aproximación interartística

RUBÉN NOGUEROL GÓMEZ
(I.E.S. Marco do Camballón)

I. INTRODUCCIÓN

Una lectura analítica de la obra de Fernando de Rojas, junto a un estudio, tanto del libreto como de la música, de la ópera de W. A. Mozart *Don Giovanni*, puede que llegue a generar preguntas o inquietudes intelectuales sobre cómo en distintas épocas y en distintas ramas artísticas se pueden llegar a adoptar soluciones semejantes a problemas similares. Si bien en este caso que tratamos, los géneros que se confrontan se pueden considerar hermanos por vía teatral – me refiero a la hermandad entre la obra literaria (llámese aquí novela, teatro novelado, novela dialogada, novela teatral…) y el género operístico –, no por ello debiera resultar menos interesante aproximarnos a un estudio conjunto de ambas obras.

El objeto de estas reflexiones no es ni mucho menos hacer un análisis profundo de los mencionados textos, sino intentar acercarse a los aspectos que las dos creaciones parecen tener en común desde una perspectiva escénica. De este modo, podremos ver y cotejar algunos de los planteamientos argumentales del autor de *La Celestina* y de los del binomio Mozart-Da Ponte. En ese punto podremos acercarnos a analizar algún aspecto de la música de Mozart que nos sirva como ejemplo de lo que se quiere exponer.

Hemos de tener bien presente la diferencia cronológico-histórica que yace implícita en este estudio conjunto que se pretende hacer de estas dos obras. Por un lado, tenemos que situarnos en la mente creativa y en la estética del Renacimiento en España (o si se quiere decir de otro modo, en el otoño de la Edad Media), esto es, en pleno auge del Imperio Católico español; pero por el otro, tendremos que

situarnos en la Europa pre-revolucionaria, la del Clasicismo musical (Praga, Viena…), teniendo presente que es justamente en dos de las figuras de ese Clasicismo (J.Haydn y W.A.Mozart) donde mejor se puede ver la huella del «Sturm und Drang« en el campo musical. En este sentido, bueno es recordar las fechas de publicación de ambas obras:

- 1499-1502 para *La Celestina*, sin entrar en la problemática de las ediciones.
- 1787 (Praga) para el *Don Giovanni*.

II. SOBRE EL TÍTULO

En el proceso de creación de ambas tramas argumentales uno se encuentra con algunos paralelismos que despiertan el interés analítico.

Parece que la elección de Da Ponte-Mozart fue como una especie del «dorar la píldora»[1] medieval, pues en la condenación al fuego infernal de Don Giovanni, se intuye con claridad el mensaje moral de la obra: quien intenta destruir el orden social acaba pagándolo, o dicho desde un punto de vista de la moral cristiana, quien peca acaba condenándose.

Es Tirso de Molina (1584-1648) quien perfila esa figura clave de la cultura europea, y es en el *Burlador de Sevilla, y convidado de piedra* donde queda plasmada esa condenación del personaje por un ansia de conquista y goce sensual que parece no hallar nunca satisfacción. Esta es la solución adoptada por Mozart y Da Ponte, una solución que, como veremos, entrará en conflicto con la Estética Romántica del S. XIX.

Ese famoso desenlace trágico del *Don Giovanni*, unido al arranque de la ópera, donde se sucede la escena de Leporello en que se queja cómicamente de su condición de sirviente, y el consiguiente duelo y muerte del Comendador, es el que pone en desacuerdo a la crítica

---

[1] Términos como «dorar la píldora», «enseñar deleitando»… hacen referencia a los objetivos didácticos presentes en la literatura medieval (Gonzalo de Berceo *Milagros de Nuestra Señora*, *El Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel…) pues los escritores aclaran, sobre todo en sus prólogos, que su intención es enseñar a la vez que deleitar. Por lo cual, «dorar la píldora» se refiere a la medicina que siendo difícil de digerir se endulza para hacerla más agradable; esto es, los fines didáctico-morales de las obras literarias medievales se presentan de manera que produzcan deleite en el lector.

en cuanto a la correcta interpretación de la denominación escogida por los autores de la ópera, esto es: *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni. Dramma giocoso en due acti.* A este respecto señala Rosen (1986; 386):

> *En* Don Giovanni *la fusión es tan perfecta que la mezcla de géneros no se aprecia ya en la actualidad, sin embargo, a finales del siglo XVIII era un rasgo que se señalaba sin reserva alguna, y con frecuencia era motivo de condena.*
>
> *En el siglo XVIII la mezcla de géneros era un síntoma de falta de decoro; en este sentido, y en más de un aspecto, Don Giovanni es abiertamente indecorosa. Sabedores de ello, Da Ponte y Mozart no la calificaron como* opera buffa*, sino como* dramma giocoso.

En *La Celestina* nos encontramos con la problemática del género y la disparidad de interpretaciones que la crítica ha venido llevando a cabo. En esta obra es el bachiller Rojas el que dice haberse decantado por desarrollar en el mismo estilo de comedia el divertido texto que había hallado (se refiere al que se conoce como Acto I), pero al añadir el trágico final provoca un cambio en el título que ya va a afectar a todo el conjunto a la hora de su reinterpretación. La obra, en su versión aumentada, pasaba de *Comedia* a *Tragicomedia*, decantándose Rojas por la forma híbrida que también iban a emplear Da Ponte y Mozart, en este caso la del *Dramma giocoso*.

José Antonio Maravall (1972: 25) se refiere a la problemática del título en la obra de Rojas, haciendo mención a la presencia y relación que los personajes de distintos estamentos sociales mantienen, influyendo ello en la definitiva denominación de Tragicomedia:

> *Si bien la tendencia a definir lo trágico y lo cómico únicamente por la naturaleza del desenlace se iba imponiendo, lo cierto es que en la tradición aristotélica y latina, vigorizada por el humanismo, se tenía presente otro elemento. Tragedia y comedia se definían según dos planos sociales diferentes de la acción dramática: el aristocrático, heroico, en donde se dan los personajes capaces de los grandes sentimientos y, en consecuencia, constituye la esfera de lo trágico; y el popular, antiheroico, ajeno a toda grandeza del alma y que, aun en los casos en que termina desfavorablemente, se presenta siempre, por su falta de decoro, bajo un enfoque que incurre en lo cómico. En el prólogo del* Anfitrión *de Plauto, de donde como es sabido, arranca la denominación de Tragicomedia, se explica la invención del término porque en la obra aparecen reyes y dioses mezclados con esclavos. En* La Celestina*, la utilización de Rojas de tal término denuncia la profunda fusión de ambos planos sociales en su obra: los personajes pertenecientes a una y otra esfera son igualmente protago-*

> *nistas de la acción dramática, y no hay en ella un reparto, según la tradición clásica, en virtud del cual el elemento trágico se reserve a los señores y el cómico a los criados, sino que en estos en gran medida se apoderan de la parte central de la tragedia*.

Aproximadamente un siglo más tarde, cuando el estilo Barroco daba sus primeros pasos, será Lope de Vega, con su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) el que fusione definitivamente lo trágico con lo cómico, y ello en contra de los preceptos clásicos definidos por Aristóteles. Esta nueva concepción de lo trágico y de lo cómico encaja en la nueva estética barroca que empieza a abrirse paso, pues sabido es que en este periodo la búsqueda del contraste es una constante en todas las artes: en pintura, a través de la oposición claro-oscuro; en música, con el nacimiento del *concerto* (contraste de solista con el *tutti*), a través de la oposición de timbres instrumentales, mediante la sucesión de tiempos rápidos y lentos, mediante la oposición del agudo y grave (nacimiento de la nueva textura de monodia acompañada-bajo continuo), etc.; en literatura se nos presenta a la par lo bello y lo feo, lo pequeño y minúsculo frente a lo grandioso, lo mezquino y grosero frente a lo refinado, la realidad frente a la ilusión… y, por supuesto, lo cómico y lo trágico.

Se puede pues, trazar una línea de conexión intermedia entre los textos objeto de análisis, situándose en ese medio la teorización de Lope de Vega sobre la fusión de lo trágico con lo cómico, que se observa de manera distinta en La Celestina, y ya de manera más clara en el Don Giovanni, donde características de la ópera seria se funden con rasgos de la ópera bufa.

Nos encontramos pues, que tanto Rojas como Mozart-Da Ponte adoptan una solución pareja a la hora de titular ambas obras. Sin embargo, en ambas creaciones parece latir más el pulso cómico-erótico[2] que el trágico. Parece como si lo trágico fuese la solución lógica a la intención moralizante de los autores de ambas obras:

Por una parte, en La Celestina su autor recurre a la literatura didáctica típica de la época medieval («dorar la píldora«) para mostrar al lector los estragos que llega a causar el loco amor y el desenfreno del deseo libidinoso. Así, la muerte de los protagonistas y de los criados otorga el carácter trágico a la obra de Rojas, así como el carácter moralizante y didáctico. Pero, como decíamos, en esta obra no deja

---

[2] Vid., para un acercamiento erótico al tema de Don Giovanni, Kierkegaard (1979; 1999), Rosen (1986), Malbos (1990), Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes (2006).

de estar presente el carácter cómico y lascivo, y así tenemos los rasgos típicos de la comedia clásica italiana (o de la ópera bufa, si se quiere): el señor que es objeto de burlas y engaño, el pícaro y astuto *factotum* que se nutre de las vicisitudes de los demás. Esto se hace evidente ya en el primer acto de La Celestina, desde el momento en que Calisto es objeto de burla por parte de su criado Sempronio, al percatarse éste de lo desafinado del canto de su amo. De esta manera Calisto ya queda situado por debajo de lo que se espera de un amante cortés, sirviéndonos de poco la explicación de que su tañer destemplado deriva de la congoja que padece.

Por lo tanto, es lo cómico el vehículo que emplea el autor para llegar a su fin moralizante: apartar a los locos amantes de cometer los mismos errores que Calisto, un fin didáctico que se endulza con la comicidad de la trama.

Por el otro lado, en la obra de Mozart es el protagonista el que no encajaría en la denominación de Comedia u Ópera Bufa. Don Giovanni transgrede las normas de convivencia social desde la situación privilegiada que le otorga el pertenecer a la nobleza, actúa como un desestructurador social, atentando contra la dignidad del ser humano y contra la norma social. Para conseguir satisfacer sus objetivos voluptuosos no duda en asesinar, en mentir, en humillar al prójimo…, y lo que agrava más toda su actuación es que nunca cede ni se arrepiente, ni siquiera ante la misma muerte. En su fin trágico podemos hallar la intención moralizante de la obra.

Sin embargo, la obra de Mozart-Da Ponte no se ceñiría bien a la denominación de Tragedia, pues sigue conservando rasgos claros de la Comedia musical de la época. Durante el siglo XVIII era común incluir papeles serios en las óperas bufas y lo que es más importante, el Don Giovanni acaba con el clásico final reunificador de la ópera bufa, un final que sirve de confirmación y reconciliación a la comunidad. Sin embargo, ese final feliz moralizante – «Questo è il fin di chi fa mal» – queda como «descafeinado« ante el enorme impacto que provoca en el espectador la escena del Comendador. Mozart desde el punto de vista musical, recurre a una de las técnicas de mayor tradición en la historia de la forma musical, por todo lo que implica de orden y norma: el Fugato.[3] Es la intención moralizante subrayada desde el lenguaje musical.

---

[3] La técnica del Fugato suele ser empleada en obras que no son estrictamente fugas, sino en obras de mayor envergadura – por ejemplo, en las secciones de desarrollo de una sinfonía, una sonata, un cuarteto… – pero que conservan la elaborada técnica contrapuntística de la Fuga.

Pero va a ser la Estética Romántica la que complique todo cuando tras la muerte de Mozart se empiece a interpretar la obra sin el final feliz (reconciliación y manifestación del orden social). El siglo XIX veía ese final alegre como una concesión del salzburgués al gusto del público de la época. Y sin embargo, en la mentalidad del clasicismo, la presencia del fuego infernal, del descenso a los infiernos, de los gritos y lamentos… no tenía tanta carga trágica como le otorgaría el Romanticismo. Durante ese mismo siglo José Zorrilla (1817-1893) con su *Don Juan Tenorio* (1844) volvía a poner en escena a la figura creada por Tirso, pero introducía diferencias, pues ahora el protagonista obtenía la salvación, algo que encajaba perfectamente con la simpatía que el personaje despertaba en la generación romántica, pues era visto como un rebelde que se oponía a la moral dominante y al orden social establecido.

Así pues, tanto Fernando de Rojas como Mozart-Da Ponte contaban con esos dos géneros, Tragedia y Comedia, para plasmar sus fines, esto es: deleitar al espectador, a la vez que se aprovecha ese deleite para una mejor instrucción moral de las personas. Y quizá sea esa fusión de lo trágico con lo cómico una de las razones por las cuales nos hallemos ante dos grandiosas creaciones artísticas de la Cultura europea, pues ambas reflejan la dualidad de la naturaleza humana, donde lo trágico y lo cómico tienen cabida en un mismo escenario.

III. ALGUNOS PUNTOS DE ENCUENTRO

Los estamentos sociales

No cabe duda que la estratificación social ha sido y sigue siendo el motor de muchos de los conflictos inherentes al ser humano y, como no podía ser de otra manera, esos choques sociales han quedado reflejados a lo largo de la historia dramatúrgica, actuando como una especie de motor argumental. Esto se puede hacer extensible al conjunto de las llamadas artes temporales o dinámicas (poesía, literatura, música, danza, cine), incluso afectando también a las conocidas como artes estáticas o espaciales (escultura, pintura, arquitectura).

Pues bien, en las dos obras que estamos tratando podemos observar a la perfección cómo esos estamentos sociales están presentes en la génesis del conflicto, aunque de una manera especial en el caso de *Don Giovanni*, pues éste desde su condición noble no tendrá reparos en acometer sus fines sensuales, aún a costa de tener que pasar por

encima de la división social, aunque para ello tenga que recurrir al disfraz.

En lo que respecta a *La Celestina* la presencia de estamentos sociales diferenciados toca de lleno al conflicto dramático.[4] Así, por una parte tenemos a un patriciado urbano, que se corresponde con el linaje de Pleberio y Alisa y su hija Melibea, y en menor grado con el de Calisto. Por otro lado nos encontramos con el mundo del hampa, de los que viven desheredados, de los rufianes, rameras y delincuentes. Este último estrato social lo centraliza la propia alcahueta Celestina, rodeada de un nutrido grupo de criados y rameras (Sempronio, Pármeno, Elicia, Areúsa).

En lo que atañe al *Don Giovanni*, existen dos mundos sociales diferenciados entre los que se mueve el protagonista de la ópera, movimientos que van provocando los conflictos al no respetar las normas ni convenciones sociales. Por un lado tenemos a la nobleza, representada por El Comendador, Donna Ana, Donna Elvira, Don Octavio y el propio Don Giovanni; y por otro lado, tenemos el mundo del campesinado y de la servidumbre, representados por la pareja Zerlina y Masseto, y por Leporello, el sirviente del personaje principal de la obra.

En la obra de Mozart está más que presente el *topos* recurrente de la ópera bufa de la segunda mitad del siglo XVIII: el conflicto y la comicidad que emanan de la relación que el sirviente mantiene con su señor. Musicalmente queda patente en números como la Introducción, monólogo inicial en el que Leporello, harto de vigilar los escarceos amorosos de su amo, maldice su condición de sirviente al compararla con la de su amo; queda también patente en la famosa Aria del Catálogo, donde Leporello enumera y describe las conquistas de su señor; en la confusión que se genera durante la fiesta de disfraces (Leporello disfrazado de Don Giovanni es tomado por tal por Donna Elvira); etc.

Es evidente que Da Ponte y Mozart conocieron el tema del Don Juan a través de todas las transformaciones argumentales que el teatro y la ópera bufa italiana, es decir, la *commedia dell'arte*, habían provocado en la fuente original: *El Burlador de Sevilla, y convidado de piedra* de Tirso de Molina, origen de todas las obras teatrales alemanas, italianas y francesas que trataban este tema.

En el caso de *La Celestina* se observa una disposición cómica semejante, pues es la relación de Calisto con sus criados, o mejor dicho, la de los criados con Calisto, la que otorga fuertes dosis de comicidad

---

[4] Vid., Maravall (1972) para un estudio social de *La Celestina* y su influencia en el desarrollo dramático de la obra.

a la obra. Así lo aprecia D. Severin (Rojas, 2005: 30) en su estudio sobre *La Celestina* cuando se refiere a la intención cómica del primer acto, que el bachiller Rojas reconducirá, sin abandonarla del todo, hacia la novela sentimental trágica:

> *… El modelo del primer autor no era la novela sentimental, sino la comedia italiana humanística en latín, y lo que éste nos ofrece es la acostumbrada trama cómica del señor embaucado y del astuto* factotum*; pero cuando Rojas se hace cargo de la acción prefiere encauzarla en una nueva dirección, la de la novela sentimental trágica*.

En ese mismo estudio crítico, cuando habla de la intención del autor de *La Celestina*, la autora (2005: 25) concluye:

> *A modo de conclusión diré que, en mi opinión, si se parte de las propias declaraciones del autor, lo que se deduce es que la finalidad que originalmente perseguía Rojas al completar la Comedia era de orden artístico y estético fundamentalmente y que lo que pretendía era escribir un relato que deleitase, y al mismo tiempo desencantase a los sufridores amadores. Cometido éste para el que contaba con dos armas principales, ambas de carácter artístico: la comedia y la tragedia*.

La localización

En las dos obras que estamos tratando la acción transcurre en un ambiente urbano español de la época. Para el caso del Don Giovanni, en el libreto de la edición praguense, Da Ponte menciona: «*La scena se finge in una cittá della Spagna*». Esta ciudad es Sevilla, de donde es natural la dama Donna Ana, y adonde se desplaza Donna Elvira – natural de Burgos – tras ser abandonada por Don Giovanni.

En el caso de La Celestina ya hay más dudas sobre la ciudad en la que transcurre la acción. Tanto Lida de Malkiel como Maravall (1972: 72-73) se refieren a una ciudad inventada por el autor:

> *Todos los intentos de localización de su acción dramática en Salamanca, Toledo, Sevilla o últimamente Talavera fallan por algún lado. Con mucha agudeza creemos que ha dejado resuelta la dificultad María Rosa Lida: no se trata de ninguna ciudad en concreto, sino de una ciudad inventada, recompuesta imaginativamente por el autor, siguiendo probablemente el modelo de esas ciudades de ficción que eran frecuentes en la pintura flamenco-castellana de la época, estampas de ciudades en las que se contemplan todos los elementos de paisaje urbano que en* La Celestina *se combinan: puertos, embarcaciones, ríos, árboles, ricas casas, desde cuyas altas torres, levantadas más para placer que para defensa, otras jóvenes como Melibea podrían gozar de la «deleitosa vista de los navíos»*.

Pese a estas serias dudas, la hipótesis de la localización de la acción en la ciudad hispalense[5] se puede basar en la importancia comercial de la ciudad y en la navegabilidad del Gualdaquivir. En este punto me remito al estudio de Manuel Fernández Álvarez (2004: 171) sobre «Los tiempos de Nebrija y *La Celestina*». Hablando sobre el ambiente en el que vive y del que nos escribe Fernando de Rojas nos comenta:

> *No es un ambiente rural, sino urbano: quizá Salamanca, donde estudió Fernando de Rojas; quizá Toledo, quizá Sevilla. El autor nos dice que Celestina vivía «a la cuesta del río», el cual, por otra parte, aparece navegable; pero no son posibles mayores precisiones, porque acaso Fernando de Rojas – como tantos otros autores antes y después – prefiere situar la acción en una ciudad ideal (…).*

Y más adelante (2004: 172) vuelve a referir esta posible localización argumentando:

> *… llevado del amor a su hija, Pleberio ha engrosado su fortuna como armador o naviero – lo que hace pensar que la acción se centra en Sevilla –, haciendo gala de sus riquezas con sus palacios o torres (…).*

IV. EJEMPLOS MUSICALES

Estas notas musicales hacen referencia a aspectos más arriba tratados, centrándose, como es obvio, en la ópera de Mozart. Para hacer un comparación musical directa de la obra de Rojas podría cotejarse con las composiciones operísticas basadas en el tema de *La Celestina*, con el problema de que algunas de ellas conllevan dificultades de representación – es el caso de la obra homónima de Felipe Pedrell, ópera de considerable complejidad escénica y de enormes exigencias vocales –, o son desconocidas para el gran público (Joaquin Nin Culmell, que elabora su ópera *La Celestina* desde un acercamiento personal al dodecafonismo).

---

[5] Hay que tener en cuenta que a finales del siglo XV Sevilla era la ciudad más poblada del reino de Castilla, siendo un centro mercantil de primer orden y, en consecuencia, un lugar de encuentro de todos los estamentos sociales, desde los Reyes Católicos y la más alta nobleza, hasta las capas más desfavorecidas que buscaban allí una más próspera existencia, tanto legal como ilegalmente.

– Finale I:

Uno de los momentos en que Mozart consigue transmitir musicalmente la idea de caos y de resquebrajamiento social es en el final del Acto I, cuando se llegan a escuchar a un mismo tiempo hasta tres danzas. La maestría de Mozart, basándose en el texto de Da Ponte,

> *Senza alcun ordine*
> *La danza sia*
> *Ch'il minuetto*
> *chi la follia*
> *chi l'alemanna*
> *farai ballar*
>
> (Sin orden alguno / sea la danza / a unos el minué / a otros la folía / y a otros la alemanda / harás bailar).

reside en recurrir a danzas contrapuestas en carácter, en metro y en función social. Así, se escucha un minué, una contradanza (que el compositor emplea en lugar de la folía, una danza de origen español) y una alemanda como ejemplo del caos que se genera en el baile de máscaras y de la dificultad de hallar una solución al conflicto que se ha generado en el orden social.

Teniendo en cuenta que el minué es una danza cortesana (la bailan Don Ottavio y Donna Ana), en compás de ¾; que la alemanda es una danza popular (la bailan Leporello, Masetto y Zerlina) en compás de $^{3}/_{8}$; y que la contradanza es más refinada que la anterior (la bailan Don Giovanni con Zerlina), y está escrita en $^{2}/_{4}$; pues podremos entender como Mozart pretende plasmar musicalmente lo que está aconteciendo en esa mascarada entre los personajes.

Mozart hace que el orden musical también se tambalee, pues al sonar a la vez las tres danzas provoca una simultaneidad de compases que resulta impensable para la concepción clásica de la música, pues el Clasicismo tiene en el orden del tiempo y de la acentuación (compás) uno de sus pilares fundamentales. Es la solución de Mozart para presentarnos el conflicto de las distintas esferas sociales presentes en un acto de reunión como es una fiesta.

En la obra de Rojas, considerando su *Tragicomedia* una parodia del amor cortés (Severin, 2005), nos encontramos ante una clara situación de crisis socio-moral, donde se ve que los valores que rigen las relaciones sociales están mudando. Esta interpretación la pone de relieve Maravall (1972: 22):

> *A través de un problema elegido con gran acierto,* La Celestina *nos presenta el drama de la crisis y transmutación de valores sociales y morales que se desarrolla en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura, y de la vida entera, en la sociedad del siglo XV.*

Y este aspecto de la *Tragicomedia* tiene su contrapartida en el drama de *Don Giovanni*, pues a través de este último personaje vemos cómo se tambalean las normas sociales vigentes a finales del XVIII. A este tono responden las aclamaciones «Viva la libertà« que se producen en la fiesta de máscaras en la hacienda de Don Giovanni, como grito que expresa las ansias de revolución liberal que se fraguaba en Europa.

La diferencia cronológica de las obras queda reflejada en la diferente crisis social que recorre ambas creaciones artísticas. Así, en *La Celestina* entran en conflicto las normas que se basan en la relación amo-sirviente, pues es evidente que el naciente sistema mercantilista afecta a todas las capas sociales (Maravall, 1972), y con él las ansias de acumular riquezas y sacar provecho de las transacciones humanas y comerciales. Lo que ya se ve con mayor dificultad es la figura del transgresor social, a la manera de Don Giovanni, un transgresor que busque su placer sensual independientemente de las clases sociales. Aún así, en la obra de Rojas encontramos algún ejemplo de este ánimo sensual que parece no encontrar freno ni en la estratificación social, aunque en último lugar sea la altura de la barrera a saltar la que disuada el deseo manifestado. Es el caso del interés que muestra Sempronio en el Acto V por Melibea, despertando el enfado de Celestina (Rojas: 175):

> *SEMPRONIO. Pues dime lo que passó con aquella gentil doncella, dime alguna palabra de su boca, que por Dios, assí peno por sabella como a mi amo penaría*
>
> *CELESTINA. ¡Calla, loco, altérasete la complexión! Yo lo veo en ti que querrías más estar al sabor que al olor deste negocio (…)*

y que en el Acto IX se reproduce, provocando los celos de Elicia y Areúsa (Rojas: 225-229):

> *SEMPRONIO. Tía señora, a todos nos sabe bien comiendo y hablando, porque después no havrá tiempo para entender en los amores deste perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea.*
>
> *ELICIA. ¡Apártateme allá, dessabrido, enojoso; mal provecho te haga lo que comes, tal comida me as dado! Por mi alma, revessar quiero cuanto tengo en el cuerpo de asco de oýrte llamar a aquélla gentil. ¡Mirad quién gentil! ¡Jesú, Jesú, y qué hastío y enojo es ver tu poca vergüenza (…).*

En *La Celestina*, la trama está dominada desde el principio por la presencia de las distintas capas sociales y, en esta obra, como en el *Don Giovanni*, la trama se genera de arriba abajo;[6] es decir, es el deseo insatisfecho o la rebelión de las clases más altas (Don Giovanni que se enfrenta al orden moral establecido en su entorno; Calisto y Melibea que se enfrentan con su amor a la institución del matrimonio preconcebido de la época)[7] el que involucra al resto de los personajes pertenecientes a distintos estamentos sociales. Lo mismo ocurre en la obra de Mozart, aunque lo curioso es que en esta obra la única solución a los conflictos que provoca Don Giovanni se va a dar en la esfera social más baja, en el campesinado (Masetto y Zerlina).[8] Estos dos encontrarán la superación al conflicto confiándose a los sentimientos más naturales y que son la base de la relaciones humanas: la confianza, el afecto y el amor («Vedrai carino»). Aquí Mozart refuerza doblemente esa sensación de reconciliación, de invocación a lo natural que emana del ser humano: por una parte, empleando el compás de $^{3}/_{8}$ típicamente bucólico y pastoril; y, por otro lado, recurriendo a la tonalidad de Do Mayor, tonalidad considerada como la más brillante, como la serie natural de la que emanan las demás tonalidades.[9]

---

[6] Maravall (1972: 23) hace referencia a este punto. Al situar la obra de Rojas como ejemplo de la crisis de valores sociales y morales de la sociedad del siglo XV comenta:

> *Esa crisis social a la que hemos aludido empezaba en la parte alta de la estructura social. Por eso, en la* Tragicomedia *de Rojas es Calixto quien desencadena la acción dramática. Pero el desorden interno que este personaje pone de manifiesto afecta ya a todos los estratos de la sociedad.*

Y más adelante, Maravall (1972: 32) insiste en este aspecto mencionando el estudio de Marcel Bataillon sobre la obra de Rojas:

> *Con ajustada fórmula, Bataillon ha dicho que Rojas pinta «un dérèglemant des critères moraux». A nuestro modo de ver, es el desarreglo de la clase alta, de la clase ociosa – tal como pudo ser considerado con un criterio moralista en su tiempo –, que va a repercutir sobre todo el cuerpo social.*

[7] Sobre este punto trata Fernando de Rojas en el decimosexto acto de *La Celestina*. En él, Melibea arremete contra el matrimonio arreglado por los padres y por el linaje, anteponiendo su amor por Calisto frente al matrimonio, los padres, parientes… Y sin embargo, Pleberio, y sobre todo Alisa, están muy lejos de las concepciones amorosas de su hija.

[8] En la obra de Fernando de Rojas, se parodia el amor cortés, un amor que pertenece a las capas altas de la sociedad de la época, una idealización del amor que no está a la altura de las clases bajas, pues a ellas se las asocia con la lujuria y el sexo. De aquí la actitud grandilocuente de Sempronio cuando llega a la casa de Celestina, donde vive su amada Elicia (prostituta) a la que trata como si su amor perteneciese a una esfera social más elevada.

[9] En la Antigüedad Clásica se asociaba la música con los estados del alma (Platón…) y, en consecuencia, con la Ética. Así, cada escala (Lidia, Frigia, Eolia,…)

– Finale II:

La escena final de la ópera se divide claramente en tres partes bien diferenciadas dramática y musicalmente:

– La primera parte de esa escena final está centrada en la música de la orquesta que ameniza el banquete. Mozart aprovecha esta ocasión para incluir fragmentos operísticos bien conocidos para los espectadores de la época: suena la música de la ópera *Una cosa rara ossia Bellezza ed honesta* (1786) del valenciano Martín y Soler (1754-1806) y con libreto del propio Da Ponte; suena un fragmento de la ópera bufa *Fra i due litiganti il terzo gode* de Giuseppe Sarti (1729-1802) que llegó a cosechar un enorme éxito durante la época en que Mozart componía su *Don Giovanni*; y suena la propia música de Mozart, la de su ópera bufa *Las Bodas de Fígaro* (1785), también con libreto del propio Da Ponte sobre la obra de Beaumarchais.

Sin duda, Mozart escogió estas músicas de carácter alegre y desenfadado para acentuar el contraste dramático que en la siguiente parte de esta escena final se experimentará al aparecer la estatua del Comendador representando y anunciando a la Muerte. Mozart emplea aquí el acorde de séptima disminuida – acorde ligado al *Sturm und Drang* musical – que anuncia ya con fuerza la llegada del Romanticismo musical, un acorde que se reservaba en el estilo clásico para momentos de enorme intensidad dramática.[10] Una vez más pues,

---

llevaba asociada un determinado carácter vinculado con los pueblos griegos. Más tarde, en la época barroca, cuando se sentaron las bases de la Tonalidad moderna, la Teoría de los Afectos asentó un código musical que se empleaba para plasmar el contenido afectivo de los textos (Descartes trata este tema en su *Tratado de las pasiones del alma*, París, 1649. También se ocupan del asunto Marin Mersenne en su *Harmonie universelle*, 1636; Athanasius Kircher en *Musurgia universalis*, 1650; J. Matheson en *Der volkommene Kapellmeister*, 1739; …). Desde ese instante la alegría se asoció al modo mayor, a la consonancia, al tempo rápido y al registro agudo; por el contrario, la tristeza se asociaba al modo menor, a la disonancia, al tempo lento y al registro grave, mientras el dolor y la pena se reflejaba mediante el descenso cromático (Mozart lo emplea de la Obertura de *Don Giovanni,* en los primeros compases de los violoncelos y contrabajos). Del mismo modo, cada tonalidad y cada instrumento fueron asociándose a determinados sentimientos o acontecimientos: así, por ejemplo, ya en el Clasicismo, Mozart empleaba recurrentemente el modo de re menor para los momentos más trágicos, asociándolo a la muerte (*Réquiem*, *Don Giovanni*…); Beethoven recurre a la tonalidad de Fa Mayor, asociada a lo bucólico, para su Sexta Sinfonía («Pastoral»); Schubert en su «lied» *La Muerte y la Doncella* recurre también al re menor; etc.

[10] Este acorde disminuido se escucha también en la Introducción del Acto I, cuando el Comendador cae herido de muerte por Don Giovanni, con lo que ese acorde se asocia directamente con la muerte y el Comendador. La tensión dramática que se

Mozart vuelve a fundir lo cómico con lo trágico desde el punto de vista musical, anunciando con esta ópera la llegada del drama moderno.

La última parte de la escena final se corresponde con el final feliz reunificador de la ópera bufa. Mozart va a recurrir al empleo del fugato para escenificar la consecución de un orden en la esfera de lo social, un orden que ha quedado muy trastocado en lo que atañe a los protagonistas, pues el espíritu de Don Giovanni queda latente en las decisiones que los personajes toman sobre su futuro, y queda, a su vez, latente en el espectador. El uso del fugato, recurso contrapuntístico derivado de la Fuga, se asocia a una forma tremendamente académica, donde rige la ley y el orden musical a la hora de componer. Es en ese instante cuando los personajes cantan el *tutti* que cierra la ópera, anunciándose la moraleja de la historia a modo de antigua canción:

Zerlina, Masetto e Leporello

… E noi tutti, o buona gente,
Ripetiam allegramente
L'antichissima canzon:

Tutti

«Questo é il fin di chi fa mal;
E de' perfidi la morte
Alla vita e sempre ugual»

es decir, que el fin de quien ha obrado mal en vida tendrá su correspondencia en la muerte.

---

genera al reaparecer la estatua del Comendador la refuerza Mozart con un planteamiento musical impactante. El acorde disminuido entra en fortísimo, realzado por el redoble de los timbales, incluyendo la orquestación tres trombones, un instrumento asociado al mundo ultraterreno, en este caso ligado a la muerte, es decir, al Comendador. El acorde queda por un momento suspendido en los bajos y es seguido por un silencio dramático. Inmediatamente la cadencia nos lleva una vez más a la tonalidad de la muerte: re menor. Este instante está escrito en conexión con la Obertura de la ópera, donde en sus primeros compases Mozart ya define la tragedia en los motivos rítmicos que ahora reaparecen: síncopas y esquema rítmico repetitivo de negra con puntillo y corchea, un ritmo tremendamente solemne y pesado que el oyente asocia inmediatamente al dramatismo que conlleva la aparición de la estatua del Comendador.

Bibliografía

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (2004), *Sombras y luces en la España Imperial*, Barcelona, Círculo de Lectores.

GILMAN, Stephen (1974), *«La Celestina»: Arte y Estructura*, Madrid, Taurus.

GILMAN, Stephen (1978), *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus.

KIERKEGAARD, Soren (1979), *Los Estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical,* Buenos Aires, Aguilar.

KIERKEGAARD, Soren (1999), *Diario de un seductor,* Madrid, Espasa-Calpe.

KUNZE, Stefan (1990), *Las óperas de Mozart*, Madrid, Alianza Música.

LANDON, H. C. R. (1990), *Mozart, los años dorados (1781-1791)*, Barcelona, Destino.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba.

MALBOS, Pierre (1990), *Le mythe du séducteur dans la opéra mozartien, ou «Don Giovanni« et ses (autres) doubles dans la trilogie de da Ponte*, Analyse Musicale, 18.

MARAVALL, José Antonio (1972), *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos.

MENDES, Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso (2006), «Mozart e o surto romántico do mito de Don Juan», Braga, *Diacrítica*, nº 20/3, pp. 287-317.

MORÓN ARROYO, Ciriaco (1984), *Sentido y forma de «La Celestina»,* Madrid, Cátedra.

PAULY, R. G. (1980), *La música en el período clásico*, Buenos Aires, Víctor Leru.

PESTELLI, G. (1986), *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner.

PONTE, Lorenzo da (2006), *Memorie di Lorenzo Da Ponte da Cèneda;* trad. española de Esther Benítez, *Memorias*, Barcelona, Círculo de Lectores [1830].

PROST, Christine (1990), *Réflexions sur «Don Giovanni»: Mozart et le Prince du Jour*, Analyse Musicale, 18, París, Société Française d'Analyse Musicale.

ROJAS, Fernando de (2005), *La Celestina*, Madrid, Cátedra, ed. Dorothy S. Severin.

ROSEN, Charles (1986), *El estilo clásico, Haydn, Mozart, Beethoven,* Madrid, Alianza Música.

RUSSELL, Meter E. (1978), *Temas de «La Celestina» y otros estudios del «Cid» al «Quijote»,* Barcelona, Ariel.

RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS

MARGARITA SANTOS ZAS

La ciudad y su representación literaria: *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán

Este trabalho parte da relevância que a cidade adquire como signo da Modernidade e nele se destaca o carácter emblemático que algumas cidades tiveram, devido à obra de escritores (o Dublín de Joyce, La Habana de Carpentier, o Londres de Dickens…). A continuação, estuda-se a presença de Madrid em quatro autores espanhóis (Galdós, Baroja, Cela y Martín Santos), para, assim, centrar-se logo na análise da representação literária de Madrid em *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán (homem essencialmente urbano). A identidade da cidade nesta obra constrói-se com referências espaciais enganosas, que alternam a precisão cartográfica com a ambigüidade desconcertante, a fim de oferecer uma determinada visão da sociedade.

EULOXIO R. RUIBAL

Una Farsa Blancoamoriana. Dramaturgia Y Puesta En Escena

Este trabalho é uma aproximação dramatúrgica para uma representação cénica que está já implícita no texto. A obra é um dos textos mais reconhecidos do escritor e dramaturgo galego, Eduardo Blanco-Amor, «Romance de Micomicón e Adhelala». Com o objectivo de actualizar o significado acrecenta-se uma proposta contextualizadora, como obra marco.

M. DOLORES LERMA SANCHIS

El tratamiento de los referentes culturales y la intertextualidad en la traducción audiovisual

O objectivo deste artigo é estudar a tradução para legendagem das referências culturais e da intertextualidade num texto audiovisual. Partindo de uma perspectiva empírico-descritiva e orientada para o texto de chegada, realizamos

uma descrição das técnicas e estratégias de tradução usadas na transposição, para a língua portuguesa, dos referentes culturais do filme *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar.

PILAR NICOLÁS MARTÍNEZ

Mujeres de 7 letras: Ninette. Análisis de una comedia de Miguel Mihura y sus respectivas adaptaciones cinematográficas

O artigo inicia-se com uma breve apresentação da relação do dramaturgo espanhol Miguel Mihura com o cinema. No desenvolvimento do texto apresenta-se o núcleo principal do trabalho constituído pela análise da sua peça teatral *Ninette y un señor de Murcia* (1964) comparada com as duas adaptações cinematográficas que se realizaram da mesma: *Ninette y un señor de Murcia* (1965) de Fernando Fernán Gómez e *Ninette* (2005) de José Luis Garci. Analisando-se quer as similitudes quer as diferenças das adaptações em relação à peça original.

RUBÉN NOGUEROL GÓMEZ

La Celestina y el Don Giovanni. Una aproximación interartística

Entre o *Don Giovanni* de Mozart e *La Celestina* de F. Rojas podem-se estabelecer, apesar da diferença cronológica, determinados paralelismos. As associação entre os dois textos começa já pela decisão dos autores de subtitular as suas obras como gênero dramático («Tragicomedia» em *La Celestina* e «Dramma Giocoso» em *Don Giovanni*). Esta opção serve para caracterizar o conflito social que se desenvolve entre as personagens. Para isso, neste trabalho, compara-se o texto de F. de Rojas com a partitura de Mozart, que servirá para exemplificar o conteúdo tragicômico das obras.

OUTROS ENSAIOS

Bruno Schulz e Fernando Pessoa ou os dois discípulos de Fausto: O pacto «meio-texto, meio-imagens» contra as sensações da realidade

ANNA KALEWSKA
(Universidade de Varsóvia)

Viver à custa de metáforas é uma das propriedades da minha existência; deixo-me levar tão fácil por qualquer metáfora. Levado assim, tenho que me chamar de volta, com dificuldade, recobrando devagar os meus sentidos. Como eu sou?[1] B. Schulz, *Sanatório* (1994: 220).

Bruno Schulz […] broke radically with the nineteenth-century «mirror of life» novel. Cz. Milosz, *The History of Polish Literature* (1984: 432).

Na obra de Schulz encontramos não só traços das suas leituras filosóficas, mas uma verdadeira incorporação das suas leituras filosóficas, uma verdadeira incorporação de idéias, sobretudo de Bergson, Schopenhauer, Nietzsche, Goethe e Friedrich Schlegel […]. Tão «endividado», Schulz faz também cada vez mais seus «devedores». Além de numerosas traduções e estudos da sua obra, não faltam testemunhos de um verdadeiro fascínio por ela. É o caso de escritores como Danilo Kiš, Stanisław Lem, John

[1] No texto do presente artigo, todas as citações de Bruno Schulz estão conforme a tradução brasileira, por ter sido feita a partir do polaco por Henryk Siewierski, exímio tradutor, escritor e professor da UnB em Brasília. São duas as selecções parciais de prosa schulziana, traduzidas para português a partir da versão francesa: *Tratado dos manequins ou o segundo génesis* (1983), trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, & Etc. (contém também alguns textos póstumos) e *As Lojas de Canela* (1987), trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio e Alvim. *Na História da Literatura Polonesa* (Siewierski, 2000), Bruno Schulz, juntamente com Witold Gombrowicz, foi estudado num capítulo relacionado com o período literário designado, na Polónia, por «o entre-guerras» (1918-1939). O Prémio Nobel polaco (Prémio Nobel da literatura ganho no ano de 1980) Czesław Milosz dedicou-lhe umas duas páginas na sua obra *The History of Polish Literature* (1984: 429-430).

Updike ou Bohumil Hrabal. Há uma adaptação cinematográfica de *Lojas de canela*, muitas adaptações teatrais, assim como espectáculos inspirados na sua prosa, entre os quais destaca-se *A classe morta* de Tadeusz Kantor (1973). E há também dois romances com Schulz como protagonista: *Ver: Amor* de David Grossman e *The Messiah of Stockholm* de Cyntia Ozick. H. Siewierski, *História da Literatura Polonesa* (2000: 170-171).

1. Schulz e Pessoa – dois imaginários poéticos contra o sentimento da (ir)realidade

Os reinos da infância de Bruno Schulz e Fernando Pessoa não foram deste século, remontando ao século passado. Schulz nasceu a 12 de Julho de 1892, na pequena cidade de Drohobycz, nos confins orientais da Europa. Pessoa, lisboeta de gema, nascido quatro anos mais tarde, no dia de Santo António, ao ouvir a badalada da Igreja dos Mártires na capital portuguesa, invocará posteriormente «o sino da sua aldeia» [2]. Ambos tiveram motivos para não se sentirem bem no dealbar do século vinte e para serem geradores de uma única angústia – a de quem se procura, perde e reencontra entre as mais variadas sensações da realidade. Naquela época, na pequena Drohobycz, sopravam os ventos da civilização industrial e das guerras. Em Lisboa, até 1915 – o ano do *Orpheu* e do advento do primeiro Modernismo –, vive-se em pleno simbolismo e saudosismo.

Porém, a nostalgia da «época genial» das sensações, cores, visões e sonhos da infância não os levou a refugiar-se no tempo passado, seguro e acomodatício. Mesmo que o *mal-du-siècle* schulziano fosse advindo da «decomposição acelerada do tempo, desprovido duma vigilância constante» (Schulz, 1994: 171), e o tempo, esse «rio sem fim» em Fernando Pessoa, se consumisse «entre o sono e o sonho», esgotando toda a realidade que separa o sujeito da eternidade, os fenómenos inerentes à História das Ideias, à psicologia freudiana e à estilística viriam a permitir os primeiros estudos comparativistas entre os dois autores [3].

---

[2] No conhecido poema do *Cancioneiro* cujo *incipit* é *Ó sino da minha aldeia* (Pessoa, 1986: 79).

[3] A primeira comparação que estabelecemos entre as *Lojas de Canela* e o *Sanatório* de Bruno Schulz e *O Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, na edição feita em 1986 por António Quadros, debruçou-se sobre as categorias da memória e imaginação nas obras supracitadas (Kalewska, 2000).

A obra de Bruno Schulz, na perspectiva de Henryk Siewierski, tradutor e prefaciador do *Sanatório*, «alimenta-se tanto da fidelidade ao mito quanto da observação ao vivo do processo da sua erosão no tempo, mas sobretudo da entrega ao serviço da palavra, que resiste a esse processo num incessante retorno à plenitude primordial do sentido» (1994: 9). Fernando Pessoa, por sua vez, foi o taumaturgo do quotidiano e o «fabricante» de mitos, entre os quais o mito da idade de ouro e o da infância como «o paraíso perdido, o único lugar de felicidade e alegria, e onde não se morre» (Leal de Matos, 1992: 138)[4].

Bruno Schulz nunca abandonou a pequena cidade de Drohobycz que, antes da primeira Guerra Mundial, pertenceu ao Império Austro-Húngaro, depois da Segunda Guerra à União Soviética e se encontra, hoje, na independente República da Ucrânia. Nos tempos de Schulz, Drohobycz era uma cidade da Polónia oriental habitada por polacos, ucranianos e judeus, um cadilho de culturas, raças e religiões. O autor dos trinta contos que compõem a incompleta obra literária de Bruno Schulz intitulada *Lojas de Canela* (tradução portuguesa de Henryk Siewierski, dada ao prelo no Brasil e datada de 1996) e o *Sanatório sob o Signo da Clepsidra* (tradução portuguesa da mesma lavra, publicada no Brasil, em 1994, com o título de *Sanatório*), era judeu, filho de um comerciante de têxteis, professor de desenho no ginásio local. Apesar de ter estudado arquitectura na Academia das Belas Artes em Viena (1914), de ter feito uma excursão a Estocolmo (1936) e a Paris (1938), onde passou quase um mês, Schulz não se deixou arrebatar pela Europa e o seu centro do mundo permaneceu, para sempre, a provinciana Drohobycz: poucos factos que antecipam «uma biografia não realizada» (1994: 186) e congénere de uma biografia quase sem factos de Fernando Pessoa. Aliás, como argutamente viu Octavio Paz, «os poetas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia» (1992: 7).

Bruno Schulz era um «esgrimista da imaginação» (Schulz 1996: 39), um defensor perdido da causa justa da poesia contida em prosa e desenho; José – protagonista e narrador dos contos em questão – andou pelas ruas de Dohobycz, obcecado pelas cores e perfumes das especiarias do Oriente (*Idem*, 39), e nas suas deambulações oníricas reconhecemos um *alter ego* do Bernardo Soares das ruas da Baixa lisboeta,

---

[4] Como explica a estudiosa portuguesa, o tema da infância é raro em Fernando Pessoa, encontrando-se em alguns ortónimos e heterónimos, sentindo-se em alguns versos, mas não na totalidade da obra pessoana (*Idem*, 137-138). Caeiro exaltava a «Eterna Criança», a «Criança Nova», «a criança tão humana que é divina» (Pessoa, 1986a: 100).

um outro ser poético, munido do poder da «visualização estética» e cultor das paisagens imaginárias. Através da leitura da obra de Bruno Schulz e de Fernando Pessoa estabelece-se uma tácita cumplicidade, uma empatia estética que, apesar das evidentes divergências estético-espirituais entre um escritor polaco e um escritor português, terá sido igualmente relevante na génese de múltiplos fragmentos das suas respectivas obras.

A biografia de Bruno Schulz acabou tragicamente a 19 de Novembro de 1942, quando o escritor foi morto com um tiro de pistola disparado pelo soldado alemão da Gestapo Karl Günter, um ano depois de ter sido degredado para o gueto em Drohobycz. Na bibliografia de Schulz há poucos pontos significativos, dos quais destacamos a tradução polaca (1936) de *O Processo* (1914) de Franz Kafka e, de sobremaneira, dois volumes de contos fantasmagóricos filtrados pelo «eu» aglutinador de José, narrador-protagonista: *As Lojas de Canela* (1934) e *O Sanatório Sob o Signo da Clepsidra* (1937). O segundo volume foi publicado com ilustrações do próprio autor, que se tornaram conhecidas nos Estados Unidos da América graças ao zelo dos tradutores e propagadores da prosa de Schulz[5].

A intriga dos contos schulzianos gira em torno das mesmas personagens: o pai Jacó, leitor da Bíblia encarada em termos do «Livro verdadeiro, o original sagrado, embora numa humilhação e degradação profundas» (Schulz, 1994: 27), a criada Adela, a diabólica adestradora dos seres masculinos de nome Magda Wang, a calva Ana Csillag, a «esbelta e caligráfica» Bianca e o Rodolfo das gravuras pornográficas, o doido Dodô, o aleijado Edu, um prestidigitador anónimo e o tempo (espacializado, personalizado, quase fluido, inacabado e sem contornos). Tudo, juntamente com a matéria em estado de constante metamorfose, está fundido no cadilho da imaginação reveladora, genesíaca, profé-

---

[5] Ver, por ex., *Letters and drawings of Bruno Schulz, with selected prose* (1988), New York, Edited by Jerzy Ficowski; «The letters of Bruno Schulz, Jerzy Stempowski and especially Julian Tuwim» (1990), *in World Literature Today* 2, pp. 246-250. Recomenda-se, também, o catálogo da exposição schulziana na Alemanha, acessível na Biblioteca Nacional de Lisboa: *Bruno Schulz, 1892-1942* (1992), München, Münchner Stadtmuseum, bem como o site mencionado na nota 14 do presente ensaio. A internacionalização da obra de Schulz foi o objectivo do próprio Autor: «Na segunda metade dos anos trinta, Schulz [...] tenta publicar uma tradução dos seus contos na Áustria e na Itália, escreve um conto em alemão, *Die Heimkehr* (*A Volta para casa*), que manda para Thomas Mann. Mas todas as tentativas de conseguir leitores também fora da Polónia foram fracassadas» (Siewierski, 2000: 166).

tica. Nesta portentosa imaginação schulziana cruzaram-se inesperadamente – no que respeita à investigação em causa – os fragmentos de heterónimos pessoanos.

O encontro aparentemente casual entre Fernando Pessoa e Bruno Schulz deixa entrever, para lá das afinidades idiossincráticas entre os dois, das quais comunga, igualmente, a investigadora, uma relação de cumplicidade estética entre os autores escolhidos para a análise em pauta. A nova revisitação de afinidades entre Schulz e Pessoa deixará entrever as linhas de força de ordem psicológica, filosófica ou estilística, em busca da infância/idade de ouro perdida para ambos os escritores. O idealismo subjectivo desta postura explica-se pela configuração ideológica dos dois estetas em questão, apesar das ressonâncias nietzscheanas e kafkianas nas suas obras.

Seriam a prosa poética schulziana e alguma poesia pessoana «os livros comuns»? Lembremos, a este propósito, que

> os livros comuns são como meteoros. Cada um tem o seu único momento, o momento em que ergue, com um grito, o seu vôo, feito fénix, ardendo em todas as suas páginas. Por causa de um momento desses, por esse único instante, depois nós os amamos, embora já não sejam mais do que cinza. E às vezes, à noite, passamos por suas páginas frias, movendo, como um rosário, com um ruído de madeira, suas fórmulas mortas (Schulz, 1994: 27).

Os mistérios de ser e de existir no tempo e fora dele dão a sensação de serem pressentidos e imaginados. Schulz e Pessoa pensam com a imaginação, mas também sentem e rememoram através dela, visando o seu passado factual ou nunca ocorrido (a platónica sensibilização da lembrança). Discutível permanece a questão da intelectualização da memória do passado, palpável em Pessoa e quase inexistente em Schulz, que deveras finge menos e sente mais do que Pessoa.

A metáfora poética, omnipresente na prosa onírica de Schulz, ora abreviada ora dilatada pela relação com o pai-Demiurgo, explora todo o potencial semântico dos dois livros de contos em causa. As palavras conotadoras da realidade e a textualidade mal esboçada vão dando lugar à imagética, à leitura insaciável dos signos do mundo em que o leitor se torna *voyeur* da realidade e cúmplice do espírito pessoano. Mas esta leitura – à imagem da imitação anti-aristotélica de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos – é uma transgressão contínua, uma fusão existencial com o outro, uma visão reflectida no espelho, assim como um eterno combate à solidão, às inibições da idade madura, aos pressentimentos nefastos e à ubiquidade da morte. À dolo-

rida pergunta «como eu sou» segue-se uma resposta bem mais dolorosa ainda, uma efígie entre-o-eu e o-outro:

> Às vezes me vejo no espelho. Uma coisa estranha, ridícula e dolorosa! Tenho vergonha de confessar. Nunca me vejo directamente, face a face. Fico mais no fundo, mais adiante, dentro do espelho, um pouco à parte, um pouco de perfil, pensativo, e olho de lado. Fico ali imóvel, olhando de lado, um pouco para trás. Os nossos olhares não se encontram mais. Quando me movo, ele move-se também, mas meio-voltado para trás, como se não soubesse de mim, como se chegasse além de muitos espelhos e já não pudesse voltar. Dá pena vê-lo tão estranho e indiferente. É você – tenho vontade de gritar –, você que foi o meu reflexo fiel, que me acompanhou tantos anos e agora nem me reconhece! Meu Deus! Você fica aí estranho e olhando de lado, e parece manter-se à escuta de algo do fundo, esperar uma palavra, mas uma palavra de lá, da profundidade vítrea, subordinado a outrem e aguardando ordens de outro lugar (*Idem*, 220).

O eu íntimo do protagonista-narrador da prosa schulziana, gémeo existencial de muitas veleidades pessoanas, torna-se irreconhecível nas suas constantes metamorfoses. O outro – «ele» /«você» – vive como narrador schulziano/pessoano e, apesar das forças unificadoras que querem fechá-lo, de uma vez por todas, dentro das paredes do escritório do pai (um «parente» distante do patrão Vasques), revela-se múltiplo, alvo de inesgotáveis e imprevisíveis possibilidades de leitura. Este projecto existencial e poético configura o presente artigo como um pretexto e um convite dirigidos ao leitor, para que este último possa partir à descoberta das mesmas imagens, obsessões e sonhos, recorrentes no primeiro modernismo português e no período entre-as--duas-guerras na Polónia.

2. O mito do eterno retorno (pai Jacó)

No brilhante livro de ensaios *Pessoa Revisitado*, Eduardo Lourenço redefiniu o mito da infância na poesia pessoana ao afirmar que «a nostalgia da infância é efectivamente o centro da pulsão poética de Fernando Pessoa ou, melhor ainda, a forma mesma como concretamente preenche a intransponível distância que de si o separa» (2000: 96). De facto, a metafísica ainda criança a pulular nos mais enternecedores fragmentos de *O Guardador de Rebanhos* (1911-1912) ou a alegada infantilização de um Alberto Caeiro, que chegou a asseverar que «nunca fui senão uma criança que brincava», não mata a saudade

de uma criança qualquer, mesmo «desconhecida e suja», que viesse brincar à porta do sujeito poético de um dos *Poemas Inconjuntos* (1913-1915)[6].

Tanto em Pessoa como em Schulz a infância é o lar (e o lugar) do enigma ao qual a vida adulta não chegou a dar solução. Um dos traumatismos básicos da meninice de Pessoa foi a morte prematura do pai, em 1893, e a subsequente «traição» e ausência da mãe, casada em segundas núpcias (1895) com João Miguel Rosa, cônsul em Durban.

O complexo de Édipo, bem como o fatalismo nacional ou racial, como contradições básicas da obra de Pessoa, foram apontados sucessivamente por Adolfo Casais Monteiro, Jacinto do Prado Coelho, Gaspar Simões, Pierre Hourcade e toda uma plêiade de estudiosos[7], que elaboraram um leque de indícios – às vezes contraditórios – conducente à explicação da génese psicológica do fenómeno da heteronímia. Segundo Eduardo Lourenço, teria sido possível que a relação com a mãe «ausente» (porque empenhada na relação com o segundo marido) pudesse ter originado a aventura heteronímica, sendo mesmo uma das causas possíveis do «fenómeno»: «não é hipótese arbitrária relacionar com essa ausência o hábito de preencher com redidivas sombras dela que um dia será sua segunda e cultivada natureza e receberá dele o nome de heteronímia» (*Idem*, 99). No âmbito das relações familiares e das que estão mais próximas, o destino mais não concedera a Fernando Pessoa do que o furtivo e assexuado amor de Ofélia de Queiroz, a par de umas dolorosas respostas à iminência da morte, disfarçadas de poesia atribuída a vários cúmplices da sua sorte. Seria – ainda segundo Eduardo Lourenço – o sentimento de culpa provocado pelo amor à mãe, emocionalmente empenhada num outro homem, o

---

[6] «Criança desconhecida e suja brincando à minha porta, / Não te pergunto se me trazes um recado dos símbolos. / Acho-te graça por nunca te ter visto antes, / E naturalmente se pudesses estar limpa eras outra criança, / Nem aqui vinhas. / Brinca na poeira, brinca! / Aprecio a tua presença só com os olhos. / Vale mais a pena ver uma cousa sempre pela primeira vez que conhecê-la, / Porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez, / E nunca ter visto pela primeira vez é só ter ouvido contar. / O modo como esta criança está suja é diferente do modo como as outras estão sujas. / Brinca! Pegando numa pedra que te cabe na mão,/ Sabes que te cabe na mão. / Qual é a filosofia que chega a uma certeza maior? / Nenhuma, e nenhuma pode vir brincar nunca à minha porta» (Pessoa, 1986a: 161).

[7] Ver nota 9 (Lourenço, 2000: 34): «o conhecimento já banalizado dos principais textos do Poeta» (*Ibidem*) pode ser superado por um novo estudo comparativista, em que o outro pólo de análise representa o autor traduzido para língua portuguesa, munido de imaginação e sensibilidade parecidas, mesmo que a Bruno Schulz faltasse a capacidade de «simulacro» ou fingimento que define(m) a obra de Fernando Pessoa.

único e o verdadeiro enigma do destino pessoano? Se optarmos por uma resposta afirmativa, este sentimento encontraria o seu reverso (e curioso correspondente!) na veneração e no culto do pai, que organiza a «bagagem» emocional das *Lojas de Canela* e do *Sanatório*.

O conflito entre o amor e o ciúme filial, a protecção do olhar materno e a supressão de sentimentos irreais ou inverosímeis por um rival desembocaram, no homem adulto, em frenético desdobramento da personalidade, relacionado com um dos fenómenos biológico-constitucionais da vida infantil de Pessoa, captado por A. Fernandes da Fonseca[8]. O mesmo mecanismo da superação do complexo adolescente e sua respectiva sublimação mediante a criação da obra sinestésica, plural e heterogénea, composta pelas mais variadas *dramatis personae*, está, igualmente, patente nas narrativas das *Lojas de Canela* e do *Sanatório sob o Signo da Clepsidra* de Bruno Schulz, com uma diferença apenas: a relação privilegiada com a mãe-Pessoa vê-se alterada pelo doloroso e traumatizante convívio com o pai. José era o terceiro filho de seus pais, único filho varão, sem pretensões de vir a tornar-se «o menino de sua mãe». Ao contrário da progenitora de Pessoa, a mãe de Schulz, Henrietta Hendel Kuhmärker, era uma pessoa sóbria e prática, que se encarregava da parte material da existência da família Schulz, ao passo que o pai se assumia como «personagem forte, ascética e patriarcal, mas ao mesmo tempo um 'mágico' que sabia transformar tudo em poesia, um 'prestidigitador mágico', figura central da infância e de toda a obra de Bruno» (Siewierski, 2000: 163). A consciência do menino José vai gerando fábulas míticas, tendo como personagem central o pai, cujas práticas fascinam o filho: criação de

---

[8] «Do ponto de vista biológico-constitucional, o poeta da *Mensagem* transportava consigo uma herança algo dissincrónica: uma mãe e uma tia materna que possuíam dotes literários de algum significado, e uma avó paterna que enlouquecera. Estas vivências contraditórias da sua infância terão contribuído, certamente, de uma forma bastante marcada, para a modelagem do seu temperamento e da sua maneira de ser. Fernando Pessoa parece ter temido sempre que pudesse vir a tornar-se louco. Tudo leva a crer que *esse fantasma infantil* nunca o tenha abandonado. E, daí, o seu frequente sentimento de despersonalização. […] Muitos são os autores, como se disse, que têm dificuldades em definir a sua identidade. Mas essas dificuldades nem sempre se manifestam sob a forma de despersonalização. Em alguns podem surgir sob a forma de *autismo*, como é o caso de Franz Kafka. Este, em vez de pulverizar-se em múltiplas personalidades, virava-se para o seu interior e, por isso, as suas personagens são autênticos paradigmas de comportamentos dissociados e ambivalentes. Numa linguagem algo metafórica, poderíamos dizer que Franz Kafka se encontrava mais próximo da esquizofrenia do que Fernando Pessoa» (Fernandes Fonseca, 1998: 166-167). Não vamos fazer a exegese da obra de Schulz unicamente em termos de psicologia da criatividade.

aves exóticas, disputas com o Demiurgo, grandes e pequenas heterodoxias do dia-a-dia. A complexa relação de proximidade/identidade do jovem, adepto do desenho e da literatura, com o seu pai faz lembrar a atitude de Pessoa-ortónimo para com o seu Mestre Caeiro. Os anos de adolescência do narrador das *Lojas de Canela* foram marcados pela doença prolongada do pai, pelo gradual declínio da sua empresa e pelo empobrecimento dos Schulz, bem como pelas mudanças sócio-económicas ocorridas na cidade de Drohobycz e na zona de Borysław no início do século XX. Naquele tempo, os princípios patriarcais da *belle époque* ou do *ancien régime* do imperador Francisco José I[9] foram contestados pelos vícios da modernidade retratada no conto *A Rua dos Crocodilos*. Esse lugar-símbolo de modernidade «era um distrito industrial e de comércio, de caráter utilitário fortemente acentuado. E o espírito dos tempos, o mecanismo da economia não pouparam também a nossa cidade e criaram as suas gananciosas raízes nesta nesga da sua periferia, originando assim um bairro parasita» (Schulz, 1996: 95-96). O contraste entre a Rua dos Crocodilos e a velha, provinciana, modorrenta e sonolenta Drohobycz – identificável ao mundo do pai – é gritante:

> Enquanto na cidade velha reinava ainda o comércio nocturno, clandestino, com seu cerimonial solene, naquele bairro novo desenvolveram-se logo as formas modernas e lúcidas de comercialização. O pseudo-americanismo, enxertado no velho solo carunchoso da urbe, desabrochou ali numa exuberante mas vazia e descorada vegetação de ordinária e grosseira vaidade. Viam-se ali prédios baratos, mal construídos, com fachadas que eram suas próprias caricaturas, prédios cobertos de um estuque monstruoso de gesso gretado. Velhas e tortas casas de subúrbio receberam pórticos feitos às pressas, que só vistos de perto podiam ser desmascarados como imitações pobres das instalações metropolitanas. As vidraças defeituosas, embaçadas e sujas, que refractavam em reflexos ondeados a imagem escura da rua, a madeira não aplainada dos pórticos, a atmosfera parda desses interiores estéreis assentando com teia de aranha e poeira grossa nas altas prateleiras e ao longo das paredes escorchadas e murchas, deixavam aqui nas lojas a marca do

[9] Francisco José (Franz Joseph) I, Habsburgo (1830-1916), foi imperador da Áustria (1848-1916), rei da Hungria (1867-1916), um dos monarcas que por mais tempo se manteve no poder na história do mundo, um símbolo de relativa estabilidade dos povos subjugados no Centro e Leste da Europa. A divisão étnica do império austro-húngaro teve como consequência a reivindicação de independência de muitas nacionalidades, inclusive a polaca. Dois anos depois da derrocada total do império de Francisco José I (1918), a Polónia readquiriu a sua soberania, depois de ter sido varrida do mapa da Europa por 123 anos.

> Klondike selvagem. Assim estendiam-se oficinas de alfaiates, lojas de confecção, depósitos de porcelana, drogarias, salões de cabeleireiro. Nas suas grandes vitrinas havia inscrições obliquas ou dispostas em semicírculos de letras douradas de plástico: *Confiserie, Manucure, King of England* (*Idem*, 96).

A ambiguidade do vulto paterno está relacionada com o carácter dual da realidade que perpassa nos contos schulzianos. O pai – Demiurgo e profeta do Velho Testamento – simboliza quer a estabilidade das «lojas de canela» em flagrante contraste com os estabelecimentos reles e suspeitos da Rua dos Crocodilos, quer a velha casta dos mercadores da Europa de Leste, que eram capazes de mandar vir das Índias Orientais toda a espécie de lacas e especiarias. As «lojas de canela» terão que dar lugar ao comércio novo, arrogante, à americana, praticado pelos comerciantes de petróleo e pelos arrivistas. A antítese entre o pai e os arrivistas, entre os séculos XIX e XX, deixa entrever outras antinomias, típicas da obra schulziana: o mundo do espírito e da matéria, o universo dos homens e das mulheres, o amor pueril pelo pai e o amor pervertido de um jovem primo pelo José na primeira adolescência, a infância arcádica e a idade adulta conturbada e trágica. Parece que o enorme sentimento de culpa que perpassa na obra pessoana – segundo Eduardo Lourenço, seria a culpabilidade original gerada pela cultura cristã ocidental (2000: 124) –, o desejo de auto-punição pela relação ambígua com a mãe (do filho-criança e filho-varão) encontra em Schulz um vago correspondente numa ligeira perversão, num *voyeurismo* de sabor sado-masoquista indiferente ao sexo e ao estatuto social do objecto desejado.

Importa, ainda, notar que os manequins do conto homónimo, ou seja do *Tratado dos Manequins* ou *O Segundo Gênese*, sua *Continuação* e o *Final* (três narrativas que integram o volume das *Lojas de Canela*), representam a «matéria oprimida que não sabe quem é e por quem é» (1996: 56). O esforço supremo do pai Jacó e seu filho José será o de reconstruir o próprio núcleo metafísico do Mundo, de repetir a palavra genesíaca divina, de transportar o leitor para a região da grande heresia, onde não existe a cultura judaico-cristã e onde o homem se diviniza por ser criador.

Assumir a responsabilidade pela reconstrução da «época genial» da infância e do mundo do pai contra a nova ordem da Rua dos Crocodilos constitui a tarefa genesíaca de José.

A base da crítica ao progresso industrial e económico remonta às épocas distantes do pensamento europeu. Assim, o pensamento schulziano teria começado pelo neoplatonismo, pelo Livro de Cabala,

que admite uma catástrofe genesíaca como origem da contaminação do mundo, e só depois transitaria para a tradição judaica e cristã, em virtude da importância atribuída por estas correntes à «demiurgia», à imitação de Deus pelo homem, pai-e-filho cúmplices de muitos avatares tanto da infância perdida como da obra nunca até ao fim realizada num Livro[10]. Importa ainda salientar que sair do labirinto schulziano dos dois livros de contos é muito mais fácil do que enveredar pelo caminho tortuoso, que Pessoa teria instaurado na sua vastíssima obra em verso e prosa, a fim de suprir «a ausência de pai» (Lourenço, 2000: 29), com o objectivo proustiano de recuperar o último beijo materno.

Em *Lojas de Canela* é a consciência de José que gera a fábula mítica, cuja personagem central é o pai; a busca da dimensão mitológica das histórias narradas neste volume culmina no mito do «eterno retorno», um conceito filosófico formulado por Friedrich Nietzsche como *Ewige Wiederkunft*. Em traços gerais, o «eterno retorno» prende-se com os ciclos repetitivos da vida, não implicando, por conseguinte, a percepção linear e progressiva do tempo. Este último, em Bruno Schulz, corria «à beira do sono» e «fugia despercebido […], como se fizesse nós na passagem das horas, engolindo na íntegra os intervalos ocos de ser» (1996: 87).

O tema do «eterno retorno» e a importância dada ao mito, bem como a crítica do intelecto como meio de conhecimento, são ecos visivelmente nietzscheanos na obra de Schulz, podendo autorizar, desta feita, a construção da base filosófica conducente a uma aproximação de cariz intertextual/estético-literário com Pessoa. A ideia de reprodução infinita da matéria a que procede o Demiurgo(s), visível à saciedade no *Tratado dos Manequins*[11], tem, também, origem na «vontade

---

[10] Como lembra Henryk Siewierski, os dois volumes de contos schulzianos traduzidos em português podiam ser completados pelo *Outono* (publicado na revista *Sygnały* n.º 17/1938), que fecha o ciclo de narrativas do *Sanatório*, pela *República dos sonhos* (publicada na revista *Tygodnik Ilustrowany* no 29-1936), pela *Pátria* (publicada na revista *Sygnały* n.º 59/1938) e pelo *Cometa* (publicado em *Wiadomości Literackie* n.º 17/1938). O *Cometa* seria, talvez, o embrião do novo livro que Schulz nunca concluiu. «Neste conto o autor retoma, com um distanciamento irônico, as 'manipulações pecaminosas' do seu pai, desta vez com a electricidade, e conta a história de um cometa que ia destruir a terra, mas não chegou a fazê-lo porque antes saiu de moda» (2000: 169). Os rascunhos de obras que Schulz deixou entre os seus papéis para serem guardados fora dos muros do gueto de Drohobycz nunca foram encontrados.

[11] « O Demiurgos – dizia o meu pai – não tem o monopólio da criação, pois a criação é um privilégio de todos os espíritos. A matéria goza de uma fecundidade infinita, uma força vital inesgotável e, ao mesmo tempo, um poder de sedução, que nos leva

geral de ser» de Schopenhauer e no cabalismo gnóstico. Poeta (em prosa) da dolorosa cisão entre o espírito e a matéria, Schulz tende esteticamente – assim como Fernando Pessoa – para o romantismo tardio, com o seu fascínio pelo sonho, pela exaltação dos poderes irracionais do homem, assim como pela importância dada à criança. Um irónico distanciamento do mundo, patente em ambos os escritores, detém um carácter dialógico, moderno, vanguardista, mesmo que a conciliação das contradições ontológicas e existenciais não se afigure possível; verdade seja dita, Schulz e Pessoa continuam a ser abordados como escritores de dialécticas impossíveis.

Até que ponto será possível conciliar a teoria da criação de Jacó Schulz, herdada pelo seu filho José, e o «nada» pessoano? Schulz e Pessoa eram ambos adeptos da mesma paixão-destruição iconoclasta por letras e de imagens, afastada do afável Cristianismo neo-platónico e do lirismo saudosista, que os teriam germinado. No processo iniciático de ambos, a «idealização fantasmática» dos pesadelos das duas infâncias permitiu o frutífero abandono da terna idade frustrada. O «núcleo duro» da criação artística dos dois grandes artistas remete para um *heart of darkness*, impenetrável e tão pouco inocente como são todos os discursos da modernidade.

3. Sonhos, mitos e metamorfoses da infância (pai Demiurgo)

Na fantástico-onírica Rua dos Crocodilos encontramos uma imagem realista das mudanças que transformaram o Sudeste da Polónia antes da I Guerra Mundial, quando o petróleo começou a ser extraído em Borysław. A nova realidade é regida pela publicidade barata e de mau gosto, pelo comercialismo e cinismo. Ao mesmo tempo exerce um certo fascínio sobre a personagem do narrador-protagonista, tendo o encanto do fruto proibido e o seu sabor erótico. Quão diferente é de uma antiga «loja de canela», um viveiro das mais variadas cores e sabores, onde se podia

> Encontrar […] fogos de bengala, caixinhas mágicas, selos de países há muito desaparecidos, estampas chinesas, índigo, resina de Malabar,

---

a moldá-la. Nas profundezas da matéria desenham-se sorrisos imprecisos, germinam conflitos, engrossam formas apenas esboçadas. Toda a matéria ondula de possibilidades infinitas, que a perpassam com arrepios insípidos. Esperando pelo sopro vivificante do espírito, ela transborda de si sem parar, tenta-nos com mil redondezas e maciezas doces, fantasmagorias nascidas do seu delírio tenebroso» (Schulz, 1996: 49).

> ovos de aves exóticas, papagaios, tucanos, salamandras e basiliscos vivos, raiz de mandrágora, mecanismos de Norimberga, homúnculos em vasos para flores, microscópios e lunetas e, sobretudo, livros raros e extraordinários, velhos folhos, cheios de estranhíssimas gravuras e histórias estonteantes (Schulz, 1996: 83-84).

As chamadas lojas de canela, pela cor dos lambris escuros com que foram revestidas, sempre foram o alvo dos sonhos ardentes do pequeno Jacó. Também havia, ali, uma livraria, onde Jacó folheava «impressos raros e proibidos, publicações de sociedades secretas, tirando o véu de mistérios torturantes e deleitosos» (*Ibid.*, 84).

O pai – proprietário de uma daquelas lojas mágicas – foi como que «o terrível Demiurgo», que teria falado com Jeová pelas frestas da parede, observado furtivamente. Ao ouvir a tirada profética de seu pai, José torna-se um *voyeur* das coisas proibidas: à luz do relâmpago o narrador viu o seu pai a despejar o conteúdo do urinol pela janela, «na noite que murmurava feito uma concha» (*Ibid.*, 28).

Mas o verdadeiro Demiurgo era o Criador primeiro e perfeito, mesmo que não tivesse «o monopólio da criação», pois a criação seria, talvez, um privilégio de todos os espíritos (Schulz, 1996: 48); o sopro vivificante do espírito – tanto divino como humano – movimenta a matéria, segundo a lição de Jacó. De acordo com este mesmo preceito paterno,

> Demiurgos possuía interessantes e preciosas receitas de criação. Servindo delas, criou numerosas espécies, dotadas de poder de auto-reprodução. Ninguém sabe se essas receitas serão algum dia reconstruídas. O que aliás não é necessário, porque mesmo que tais métodos clássicos de criação se tornem inacessíveis de uma vez por todas, ainda restarão certos métodos ilegais, uma infinidade de métodos heréticos e criminosos (1996: 49).

O pai desejou a criatividade para o género humano, sem pretender igualar-se ao demiurgo. A demiurgia, no seu entender, equivalia ao «êxtase da criação». O jovem José declarou modestamente a falta de qualquer «ambição demiúrgica» (*Idem*, 50), enquanto o seu pai se esforçava por «criar o homem pela segunda vez, à imagem e semelhança do manequim» (*Idem*, 52): uma remota antecipação, talvez, da criação dos bonecos de barro levada a cabo por Cipriano Algor, oleiro de profissão e protagonista de *A Caverna* (2000) de José Saramago.

Importa, ainda, assinalar que o pai diegético de Schulz realizava diversos trabalhos científicos «em raros momentos de calma e serenidade interior» (1994: 34), no âmbito da meteorologia da província

de Drohobycz. Jacó Schulz, um provinciano demiurgo de muitos interesses, lia muito, escrevia, criava aves exóticas, enfim, fecundava a mente do jovem José com o seu gérmen demiúrgico.

Travava, aliás, o pai uma luta constante contra a destruição da sua própria identidade, enveredando por uma aventura proto-heteronímica:

> Podia parecer que a sua personalidade desmanchava-se em vários entes contraditórios, porque brigava em voz alta consigo mesmo, negociava intensa e apaixonadamente, persuadia e suplicava, ou parecia presidir a uma assembleia de muitos clientes e tentar reconciliá-los, empregando toda a sua verve e fervor. Mas essas barulhentas reuniões de temperamentos ardentes sempre explodiam no fim entre pragas, maldizeres e insultos. Depois chegou o tempo de bonança, de consolação interna, de uma deleitosa serenidade de espírito (*Ibid.*, 28).

Tendo ficado aleijado depois da fractura do colo do fémur – um «titã de quadril quebrado» (*Ibid*., 27) –, o pai começa a passar por uma metamorfose. Vai definhando ou murchando a olhos vistos, reconciliado definitivamente com Deus. Afunda-se nos seus meandros interiores, afasta-se de tudo o que é humano e real, mergulha nos recantos da casa ou finge ser um pássaro, perde os laços que o ligavam à comunidade dos homens e deambula pelas «regiões semi-reais, nas beiras da existência» (*Ibid.*, 109). Finalmente, no conto intitulado *As Baratas*, depois de longas semanas de depressão outoniça, o pai transforma-se num escaravelho de múltiplos pés. Apavorado, José confessou que «no complicado movimento de numerosos membros com que o meu pai se mexia, reconheci apavorado uma imitação do cerimonial da barata» (*Idem*, 112).

Desde então, toda a família renegou o pai. José não tinha dúvida de que o comerciante Jacó se tinha transformado em barata, mesmo que a mãe lhe tivesse assegurado que o seu progenitor se encontrava a percorrer o país como caixeiro-viajante. A procura do pai num sanatório, no limbo da morte domesticada, transgressora do tempo e do espaço, constitui a trama do conto *Sanatório sob o Signo da Clepsidra*.

O pai, ex-Demiurgo, é humilhado ulteriormente na tentativa da sua última fuga, quando foi apanhado pela criada Adela por um simples acaso, e cozido como um crustáceo, sendo depois colocado «na mesa coberta por uma capa de pelúcia, junto do álbum de fotografias e dum pequeno realejo mecânico com cigarros» (*Idem*, 227). De seguida, lançou-se numa peregrinação desamparada, perdendo as pernas pelo caminho… O pai transformado em barata faz lembrar Gregor Samsa

e as vicissitudes do protagonista de *A Metamorfose* (1912) de Franz Kafka. Tal como Kafka, cujo pai doente de ciclofrenia tinha exercido um forte fascínio sobre o jovem escritor, Schulz teve a obsessão da presença ubíqua do pai-Jacó e do pai-Demiurgo, um ser real e fantástico, quotidiano e mitológico, em suma, o faroleiro da infância de sonhos e desgraças, pressentidas e auto-anunciadas.

Como escreve Henryk Siewierski na *História da Literatura Polonesa*, «é comum associar Bruno Schulz a Franz Kafka, e não faltam críticos que falem em imitação. O argumento principal é sempre o mesmo: a transformação do Pai schulziano em barata, que lembra a metamorfose semelhante de Gregor Samsa» (2000: 170). O tradutor polaco de Schulz esboça uma análise comparativista entre Schulz e Kafka:

> Na verdade, há mais diferenças do que semelhanças entre esses dois grandes centoeuropeus. Kafka proclama o desespero metafísico e a extrema alienação do indivíduo, enquanto Schulz procura reconstruir a ordem universal e restituir ao homem a sua cidadania no mundo. A linguagem seca e protocolar de Kafka difere totalmente da exuberância estilística de Schulz. Há também semelhanças, mas na estrutura mais profunda das suas obras. Os dois costumam apresentar a situação existencial dos seus protagonistas através de eventos fantásticos e imagens simbólicas e exprimem a crise do velho mundo através da crise do discurso tradicional (*Ibidem*).

Sabemos, também, através das divagações supracitadas de A. Fernandes da Fonseca sobre a psicologia da criatividade, que os impulsos psicológicos subjacentes à obra de Pessoa e Schulz teriam sido diferentes.

Tal como asseverou Czesław Miłosz na sua obra *The History of Polish Literature*, a prosa de Schulz rompeu definitivamente com o conceito oitocentista de literatura como «espelho da realidade» (1984: 432), à semelhança da ruptura a que procedeu Pessoa/Álvaro de Campos no tocante ao conceito aristotélico que o fim da arte relacionava com a beleza, pretendendo substituí-lo pela «força» do intelecto, da inteligência e da vontade[12].

Schulz era representante de um idealismo metafísico instintivo, cujas ideias foram dissolvidas pela mesquinhez da História, bem como

---

[12] *Cf.* Fernando Pessoa (1993), «Apontamentos para uma estética não-aristotélica» *in Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática, pp. 249-262. Traduzi este texto de Pessoa para polaco e publiquei-o com o título «Uwagi do estetyki niearystotelesowskiej» *in Literatura na Świecie* 10-11-12/2002 (375-377), pp. 43-51.

pelo fim trágico da sua vida. O seu «eterno retorno» ao tempo da infância e o seu visível pendor para a transcendência contrastaram, porém, com a plenitude e globalidade do niilismo de Nietzsche e com o «nada» que a heteronímia pessoana multiplicou e exacerbou. Nietzsche, Kafka, Pessoa e Schulz procuravam, com certeza, arrancar e rasgar as mais idolatradas máscaras, romper com as convicções religiosas ortodoxas, sair do labirinto da realidade inquietante e ameaçadora, colmatar a ausência da mãe ou do pai[13] e encarnar num super-homem, um *Übermensch* de perfil paterno e recorte dionisíaco.

4. «Uma estranha fatalidade» – a última fuga do pai-barata

O pai do narrador-protagonista das *Lojas de Canela* não se cansou de glorificar as vantagens da matéria e, pondo à prova as suas capacidades demiúrgicas, admitiu mesmo o assassinato, a violência e o sadismo, para que «as formas refratárias e petrificadas» se pudessem renovar, para que os factos retornassem, indefinidamente, 'à nietzscheana': «Não existe matéria morta – ensinava –, a morte não passa de um simulacro que oculta formas desconhecidas da vida» (Schulz, 1996: 49). Já no *Sanatório* é José, protagonista do drama da puberdade vivida «meio-texto, meio-imagens»[14], quem ocupa o plano central da narração. Depois do conto-manifesto, em que o dito *Livro* simboliza a herança espiritual do pai, o mito primordial de origem divina e transcendente da matéria constitui a fonte de todos os deslumbramentos, ilusões, fingimentos e metamorfoses onírico-transcendentais da infância.

Quando chega a hora de visitar a terra dos mortos para se encontrar com o seu pai e, ao mesmo tempo, conhecer o seu próprio destino

---

[13] «Pessoa se fez seu pai inexistente e sua mãe, para se pegar ao colo e se abrigar dessa mesma chuva dos dias e do Destino que com tão virgiliano tom diz aceitar» (Lourenço, 2000: 41).

[14] «Nos próximos nove anos depois de 1915 Schulz dedica-se ao trabalho de pintura e gráfica e ao estudo autodidacta. O domínio do alemão permite-lhe acompanhar a produção literária dos círculos de Praga e de Viena, do Expressionismo alemão, e ler os clássicos da psicanálise. Mas, apesar do seu interesse pela literatura, naquela época parecia que a pintura, sobretudo o desenho, seria a forma principal da sua expressão artística. No início dos anos vinte ele concluiu *O livro da Idolatria*, uma apologia masoquista da mulher triunfante sobre o género masculino» (Siewierski, 2000: 164). As colecções de gravuras (inclusive o *Livro da Idolatria*), bem como as traduções de alguns dos contos schulzianos de John Curran Davis *et al.* e alguma literatura crítica em inglês encontram-se acessíveis no site: http://info-poland.buffalo.edu/web/arts_culture/literature/fiction/schulz/link.shtml (consultado a 24.08.2007).

(no *Sanatório sob o Signo da Clepsidra*), José já é um homem maduro, marcado pela experiência destruidora dos sonhos acordados da infância. Acabada a iniciação, conducente ao processo da filtragem da visão do mundo pela óptica do pai, a escrita schulziana autonomiza-se, dando lugar Jacó Schulz a deuteragonistas. Os últimos contos do *Sanatório* mostram o declínio do mundo das «lojas de canela», a partir da perspectiva de um homem velho e doente: *Dodô*, «um verdadeiro doido» (Schulz, 1994: 189) atormentado pela vida não vivida, *Edu* de duas muletas, *O Aposentado* retornado que regressa à escola primária, protagonistas de contos epónimos.

No último conto da colectânea em questão, *A Última Fuga do meu Pai*, nota-se a queda do pequeno comércio judaico, a desintegração da família e o grotesco episódio da morte do pai por cozedura. Há que acrescentar mais episódios sobre o desaparecimento do demiurgo de Drohobycz: o pai «morria várias vezes, mas nunca completamente, sempre com algumas objeções que implicavam a revisão deste facto» (1994: 222). As intermitências da morte de Jacó Schulz tinham a ver com penúria, com a decomposição do velho mundo, com a morte dividida em prestações, furtiva, incompleta, kafkiana e animal, assemelhando-se à sorte de um caranguejo ou de um grande escorpião, idêntica à «incarnação em matéria morta», apregoada por Fernando Pessoa numa hora de tédio extremo da vida. Enfim, «o *fatum* encontra mil subterfúgios quando se trata de impor a sua incompreensível vontade» (1994: 226).

*
* *

A «peregrinação desamparada» de Jacó Schulz, reencarnado em caranguejo, cozido e fugindo, numa fase seguinte, de uma mesa coberta com uma capa de pelúcia, foi uma espécie de metamorfose (um *ersatz*) de Fausto, anulação do «horror da morte» e da única presença que verdadeiramente apavora o «eu», a saber a consciente auto-abdicação e renúncia de si próprio, inscrito na imagem paterna. O pai do protagonista-narrador do *Sanatório* é mais do que o pai de Fausto, todo entregue a teorias sobre o teor do enigma da Natureza: é um Cristo sem ressurreição, Cristo Negro, bem presente na «tragédia subjectiva» de Pessoa sobre o último, perdido o combate da sapiência humana contra a essência luciferina[15]. O grotesco e humilde escara-

---

[15] *Cf.* E. Lourenço (1988), «Fausto ou a vertigem ontológica» *in* F. Pessoa (1988), *Fausto – Tragédia subjectiva* (fragmentos), Lisboa, Presença, *passim*.

velho cozido, uma barata furtiva e fugidia que, antigamente, era o pai-Demiurgo, torna-se, pois, um novo tópico-conceito *amor filii omnia vincit*, deixando ainda o sujeito desta revelação poética a sonhar com uma outra Noite que leve o filho pródigo nos seus braços e o devolva a si mesmo. Pois a morte do taumaturgo de sonhos é muito mais do que «um fim absoluto, mas pior que uma desaparição: degradação ignóbil de um ser que aspirava a outra coisa» (Leal de Matos, 2000: 240). A lição de Goethe e, antes, a de Christopher Marlowe é deste facto muito elucidativa.

5. Schulz e Pessoa como avatares metafísicos (conclusão)

Schulz e Pessoa cultivavam as poéticas do sonho, tendo sido argonautas das sensações e domesticadores de uma morte anunciada precocemente na infância. Haverá imagem mais pungente na literatura do modernismo europeu do que as deambulações de José pelos arredores de um Sanatório sob o Signo da Clepsidra à procura do pai? À imagem de Nietzsche, perdida a razão, e como Cristo Negro/Fausto/Pessoa, Bruno/José Schulz escreve as mais comoventes páginas do *Sanatório* no meio dos seus escombros emocionais, questionando o mais trágico acontecimento da sua vida, que foi a morte do pai. A título de exemplo, citemos o diálogo entre o narrador-protagonista e o doutor Gottard:

> – Meu pai está vivo? – perguntei, fixando meu olhar inquieto no seu rosto sorridente.
>
> – Sim, naturalmente, disse, suportando com calma meu olhar fervoroso. – É claro, dentro dos limites determinados pela situação – acrescentou piscando os olhos. – O senhor sabe tão bem quanto eu que, do ponto de vista da sua família, a da perspectiva do seu país, o seu pai já morreu. Não há como recuperar tudo isso completamente. A morte lança uma certa sombra na sua existência aqui […].
>
> – Todo o nosso truque – acrescentou, disposto a demonstrar seu mecanismo nos dedos já devidamente preparados – é atrasar o relógio. Aqui estamos sempre atrasados no tempo em certo intervalo, cuja amplitude é impossível definir. A questão se reduz a um simples relativismo. Aqui a morte do seu pai, a mesma que já ocorreu na sua pátria, ainda não o alcançou (Schulz, 1994: 160-161).

Assim como Fernando Pessoa deixou cair a última máscara na *Tabacaria* ao reparar que «já tinha envelhecido» (e, porventura, «estava bêbado»?), o pai de José abandonou «a sua máscara terrena» (*Ibid.*, 162), em virtude da resignação à ordem cronológica do tempo, pois de

todas as aventuras schulzianas «culpada é a decomposição acelerada do tempo, desprovido da vigilância constante» (*Idem*, 171).

«A vida não vivida» atormentou alguns dos protagonistas de Schulz, como o atrasado mental Dodô, um ser dolorosamente humano que «amadureceria para a morte sem conseguir sequer uma migalha de conteúdo» (1994: 191), com o rosto – 'à pessoana' – transformado na «máscara ilusória dum grande trágico» (*Idem*, 186).

Os seres grotescos, aleijados e imperfeitos, os mal-relacionados com as vertentes espácio-temporais da civilização industrial, os desajustados à sociedade pequeno-burguesa, os comerciantes e empregados enquadram-se na realidade perpassada pela ironia pseudo-nietzscheana, fazendo parte do mundo dos vagos fascínios kafkianos e schulzianos. Enquanto Walt Whitman era o Édipo e Pessoa (Lourenço 2000: 89), o mítico violador de mãe nunca existiu nas «lojas de canela». Na memória e na imaginação do protagonista das *Lojas de Canela* e do *Sanatório*, o pai e o filho constituem uma só Esfinge, um só ser criador e genesíaco; a mãe, a sociedade e os outros existem algures na periferia dos acontecimentos, observando o pai e o filho «como uma mulher coquete olha um homem» (1996: 110-111). Consumado o processo de iniciação poética, erótica e social, José tomou conhecimento da escatologia humana, enveredando pelos limbos do Sanatório sob o Signo da Clepsidra. Pessoa, ainda mais escatológico e masoquista, chegou a confessar que

> Eu sou o inferno, Sou o Cristo negro
> Pregado na cruz ígnea de mim mesmo
> Sou o saber que ignora;
> Sou a insânia da dor e do pensar
> Sobre o livro de horror do mundo (1988: 112)

Ambos, Schulz e Pessoa, pertencem à categoria de homens e escritores que, segundo a máxima de Nietzsche, «já nascem póstumos», alcançando a suprema afirmação e confirmação da sua vida e obra fora das cidades natais, tendo as respectivas línguas – o polaco e o português – como seu único lar e uma casa-de-ser plena, dionisíaca e inspiradora de mentes e espíritos, amiúde nos antípodas do niilismo, afirmadora da vida na sua plenitude e globalidade. É, pois, esperançoso ler Schulz em português na tradução brasileira, como um parente distante e cúmplice de Pessoa, os dois grandes discípulos de Fausto, fecundos e fecundadores heresiarcas da modernidade.

Bibliografia

Fonseca, A. Fernandes da (1998), *A Psicologia da Criatividade*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

Kalewska, Anna (2000), «Schulz e Pessoa – memória e imaginação» *in Itinerarios* 3/2, pp. 30-44.

Lourenço, Eduardo (2000), *Pessoa Revisitado*, Lisboa, Gradiva.

Mateus, Isabel C. (2006), «Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.ª: notas soltas para um livro do desassossego» *in Diacrítica* 20/3, pp. 75-95.

Matos, Maria Vitalina Leal de (1992), *A Vivência do Tempo em Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo.

Milosz, Czeslaw (1983), *The History of Polish Literature*, Berkeley-Los Angeles--London, University of California Press [1983, 1969].

Pais, Amélia Pinto (1996), *Para Compreender Fernando Pessoa*, Porto, Areal.

Paz, Octavio (1992), *Fernando Pessoa. O Desconhecido de Si Mesmo*. Tradução de Luís Alves da Costa, Lisboa, Vega [1961].

Pessoa, Fernando (1986), *Poemas de…*, Apresentação crítica, selecção e sugestões para a análise literária de Isabel Pascoal, Lisboa, Comunicação.

Pessoa, Fernando (1986a), *A Poesia de Alberto Caeiro*. Apresentação crítica, selecção e linhas de leitura de Manuel Gusmão, Lisboa, Comunicação.

Pessoa, Fernando (1988), *Fausto Tragédia Subjectiva (Fragmentos*). Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas de Teresa Sobral Cunha. Prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Presença.

Pessoa, Fernando (1993), *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática.

Pessoa, Fernando (1995), *Antologia poética seguida de fragmentos do «Livro do Desassossego»*. Selecção e apresentação de Isabel Pascoal, Lisboa, Ulisseia.

Saramago, José (2000), *A Caverna. Romance*, Lisboa, Caminho.

Schulz, Bruno (1994), *Sanatório.* Tradução e prefácio de Henryk Siewierski. Revisão da tradução de Nelson Ascher, Rio de Janeiro, Imago [1937].

Schulz, Bruno (1996), *Lojas de Canela*, Tradução, prefácio e notas de Henryk Siewierski, Rio de Janeiro, Imago [1934].

Schulz, Bruno (2006), *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą*, Cracóvia, GREG.

Siewierski, Henryk (2000), *História da Literatura Polonesa*, Brasília-São Paulo, Editora Universidade de Brasília-Imprensa Oficial do Estado.

Via internet:

http://info_poland.buffalo.edu/web/arts_culture/literature/fiction/schulz/link.shtml

http://lattes.cnpq.br/6327595433352490

Paul Auster
e o modo de ser pós-moderno

JAIME DA COSTA
(Universidade do Minho)

Desde a publicação do seu primeiro romance em 1985, Paul Auster tem-se revelado como uma das figuras mais notáveis das letras norte-americanas. Auster tem conseguido também, sem dúvida alguma, uma audiência cada vez mais ampla, mediante as suas incursões no cinema e, esporadicamente, no teatro.

O sucesso inicial de Auster foi atribuído, no seu momento, e talvez ainda o seja agora, a uma ligação, feita pela crítica, à tradição europeia da narrativa. Auster é reconhecido por esta crítica como 'o mais francês dos escritores norte-americanos'. Esta visão não corresponde à realidade. Auster pertence à forte tradição de uma narrativa nativa com fortes raízes na *American Renaissance*, a literatura e o pensamento romântico de Hawthorne, Melville, Emerson e Poe. Na realidade, muita da denominada cultura francesa e, por implicação, europeia, é muito devedora ao pensamento, às artes e às letras norte-americanas. Isto, desde que Maximilian von Klinger tratou da revolução americana, numa obra de teatro que daria origem aos primórdios do romantismo. Recordemos que o sucesso e, em grande medida, o resgate do esquecimento, de Edgar Allan Poe se deve ao simbolismo francês que o recolhe e modela para os seus próprios fins, que Ralph Waldo Emerson antecipou e influiu filósofos e pensadores fundamentais do século vinte, tais como Martin Heidegger e Jacques Derrida, e que, em geral, Walt Whitman vai influenciar intensamente as poéticas literárias no século XX. Sendo assim, cabe aqui reflectir que Auster tem sido muito bem recebido na Europa, uma Europa que, sem dúvida, outorgou uma boa recepção à cultura norte-americana.

Qualquer artista pertence iniludivelmente a um espaço, a um tempo determinado e a uma particular visão desse tempo e desse

espaço. Mais ainda, Paul Auster pertence, na literatura norte-americana, a uma particular visão da realidade que tem vindo a ser chamada pós-modernismo, um termo usado, pela primeira vez de maneira efectiva, por Jean François Lyotard, para indicar uma nova fase do desenvolvimento das sociedades ocidentais mais avançadas, umas sociedades em que o conhecimento ocupa um lugar central, mas um lugar central não livre de suspeita. Evidencia-se assim um cepticismo generalizado em relação aos grandes princípios organizadores do pensamento ocidental, aqueles princípios que se têm vindo a expressar implícita ou explicitamente por meio dos denominados grandes relatos ou grandes narrativas.

A autoridade destes relatos explicativos (claramente modelizadores), de carácter geral, em grande medida autojustificadores, dá lugar a uma pletora de pequenos relatos contingentes, particulares e locais, cuja expressão provoca um efeito de pluralidade conhecido primordialmente, desde o meio crítico, como reflexos da heteroglossia:

> The novel orchestrates all its themes (/polyphony/), the totality of the world objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types (/heteroglossia/) and by the differing individual voices that flourish under such conditions (dialogism) [1].

Aquilo que, em princípio, poderia parecer o resultado de um exercício benéfico de consagração dos valores democráticos pluralistas adquire, devido a estes cepticismos e suspeitas, um carácter dúbio e problemático. Isto faz do pós-modernismo um movimento de difícil definição. Ihab Hassan diria precisamente que o que caracteriza este movimento é a *indetermanência* [2]. Deste modo, o movimento fica, assim, caracterizado por um certo fluir e escapar de tudo o que é estático e, portanto, seria algo pleno de vitalidade e adaptável a qualquer nova circunstância. É preciso sublinhar que este 'ar de liber(t)ação', que convive com o cepticismo acerca do conhecimento da realidade, se concebe como uma transcendência realizada por meio da imaginação. A imaginação torna-se assim numa ferramenta indispensável no complemento da realidade, muito diferente do conhecimento que constitui as "ciências duras". Este conhecimento assim obtido não é, de modo algum, um conhecimento excludente. Em consequência, as

---

[1] **Mikhail Bakhtin, 'Discourse in the Novel'**, in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. Michael Holquist, Austin University of Texas Press, 1981, pp. 262-263.

[2] **Ihab Hassan,** *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 92.

personagens de Auster, no momento de decifrar o seu *riddle* pessoal tentam obter uma situação de equilíbrio entre o racional e o imaginativo. Ora é, precisamente também, no equilíbrio, produto do esforço, entre a ficção e a realidade entre o sonho e a vigília, obtido na romântica *terra nullius*, da qual já nos falava Hawthorne, que a escrita pós-moderna se situa. É neste *locus idealis*, a meio caminho entre a ficção e a realidade, que Auster tenta chamar a atenção tanto sobre a ficção como sobre a realidade. Esta terra de ninguém e de todos ocupará um lugar central, ao dar uma localização exacta do *lugar do homem no mundo* (Martin Heidegger-Charles Olson[3]) e, portanto, privilegia o realismo na sua relação com o meio humano. O leitor, segundo Auster, deverá escrever o livro, na sua mente, partindo dum *writerly text*, o que determina que a leitura seja um processo de naturalização; assim, Jonathan Culler, afirmará que a matéria prima, os dados, sejam *naturalmente legíveis*: 'to naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural and legible'[4]. Isto é algo que, por outro lado, vai ao encontro da opinião de Auster que vê o acto de relatar (*storytelling*) como algo conatural à vida humana, sempre atenta àquilo que é cativador e fluido tal como o são os contos e textos infantis. O texto será sempre um trampolim para a realidade:

> What fairy tales prove, I think, is that its reader – or the listener – who actually tells the story to himself. The text is no more than a springboard for the imagination. 'Once upon a time there was a girl who lived with her mother in a house at the edge of a large wood.' You don't know what the girl looks like, you don't know what color the house is, you don't know if the mother is tall or short, fat or thin, you know next to nothing. But the mind won't allow these things to remain blank; it fills in the details itself, it creates images based on its own memories and experiences-which is why these stories resonate so deeply inside us. The listener becomes an active participant in the story[5].

---

[3] **De acordo com Charles Olson existe, "a peculiar presumption by which western** man has interposed himself between what he is as a creature of nature and those other creations of nature which we may, with no derogation call objects'. See 'Projective Verse', *Selected Writings of Charles Olson*, edited by Robert Creeley, New York 1996, p. 24.

[4] **Jonathan Culler,** *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 138.

[5] **Paul Auster,** *The Red Notebook and Other Writings,* Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory, London, Faber and Faber, 1995, p. 140.

Mas a demasiada realidade, diz-nos Auster no *Livro das Ilusões*, faz a representação impossível. É neste romance que ele afirma que a transparência do meio obscurece a realidade e a faz irreal.

Se o importante papel dos meios académicos ficou patente, tanto na gestação como na definição do pós-modernismo, originando um debate – notoriamente, o de Habermas com Lyotard – o que confere um carácter de elucubração ou enteléquia obediente a uma necessidade de atenção do meio académico e completamente alheia a uma realidade prévia, é, no entanto, necessário, mencionar que agora, mais do que em qualquer outro momento histórico, é evidente o carácter completamente limitado da teoria face a qualquer outra tentativa, não já prescritiva, mas descritiva da realidade. Daí, também as reticências dos artistas pós-modernos a deixarem-se enquadrar, dalguma maneira, tanto a eles próprios como às suas obras.

Se o pós-modernismo tem um carácter *negativizador*, como afirma Hutcheon, é lógico e natural que nele esteja presente, dalguma maneira, aquilo que se está a negar, principalmente se considerarmos que o pós-modernismo 'works within the very systems it attempts to subvert'[6]. Se existe uma dúvida sobre a realidade e sobre os meios com que ela é obtida, o pós-modernismo faz ainda mais directa a sua proposta de re-descrição da realidade, sublinhando, assim, a importância dos meios, principalmente linguísticos, com os quais se deverá fazer evidente a realidade tal como ela é. Far-se-á mais evidente que a verdade é circunstancial, individual e parcial. Há uma comunicação e uma necessidade de comunicação.

Tanto como negação, continuação ou criação de algo novo como consequência duma crise da modernidade, o pós-modernismo deverá ser visto necessariamente como uma instância de reflexão que põe em evidência a necessidade de analisar o passado, à luz dos fracassos da modernidade, revelando uma nova relação do ser humano para com a realidade, que não dependa, em termos mais amplos, da razão como intermediária entre o sujeito pensante e o objecto de pensamento.

Impõe-se, como obrigatório, averiguar e estudar como se produz, como é assimilada e como é comunicada a verdade, tudo isto com a consciência muito presente de saber que se pertence a um paradigma determinado, com tudo o que isto pressupõe de condicionalismos, em relação ao valor da objectividade. Deste modo, a crítica pós-moderna, quanto mais substancial, mais chega a ser uma subversão desde o interior do paradigma, um esforço por transcender os fundamentos da sua

---

[6] **Linda Hutcheon**, *A Poetics of* Postmodernism, London, Routledge, 1988, p. 4.

própria natureza, criando o que se tem chamado "código duplo". Este exercício de reflexão assemelhar-se-ia a uma *anamnese* lyotardio-freudiana, por meio da qual se tenta fazer consciente, agora em termos culturais, aquilo que já se esqueceu quer voluntária quer involuntariamente.

Tudo isto requer uma análise profunda e uma eventual refutação dos fundamentos da civilização ocidental; uma revisão daquilo que o pensamento ocidental deve ao cartesianismo e ao kantismo. Sendo assim, estamos perante uma "ruptura na consciência" como afirma Marshall:

> The word Postmodernism, as I use it, does not refer to a period or a 'movement'. It isn't really an 'ism'; it is really a thing. It's a moment, but more a moment in logic than in time. Temporally it's a space. It is like Jacques Derrida's *différance* – a space where meaning takes place, or like Michel Foucault's 'event' – a moment of rupture, of change. The word 'Postmodern' is often used synonymously with 'contemporary': Postmodernism then becomes equated with an 'anything goes', a historical, apolitical, pluralistic creed. Such a position would be, of course, socially and politically naïve and untenable. That is not what the Postmodern moment refers to[7].

Um momento que influi na maneira de considerar o presente, o passado e o futuro, o que nos faz afirmar – contrariando outras opiniões críticas difundidas – que o pós-modernismo não se encontra alienado do mundo, mas que, pelo contrário, está (politicamente) comprometido com ele. Assim, este não corresponderia a um período concreto. Seria um momento (psicológico) de análise, reflexão e reconsideração. Um momento (isso, sim!) que se faz mais necessário e evidente, a partir da segunda metade do século vinte. Sendo assim, cultura, conhecimento e realidade entram numa relação, mais directa e diferente, com aquilo que é conhecido como a *verdade*. O pós-modernismo, fazendo uso daquilo que John Keats proclamara ("beauty truth, thruth beauty"), afirma-se através do que se tem identificado como uma das suas características: a estetização da realidade, dos objectos comuns da vida do dia-a-dia.

O espaço pós-moderno é o espaço urbano, um espaço que se aproxima do conceito heideggeriano de *logos*, seria o *da*, no qual, através do qual e por meio do qual a história se sucede. A realidade

---

[7] **Brenda K. Marshal,** *Teaching the Postmodern*, New York and London, Routledge, 1992, p. 5.

é um labirinto, uma adivinha que poderá ser reduzida a uma expressão linguística, se decifrada. Se a realidade não é um absoluto, é revelada ou até criada e transmitida através da mediação linguística. Este interesse pela linguagem e pela semiótica faz-se evidente no campo da arquitectura, uma arte já considerada como modelar no modernismo, como uma conjugação perfeita entre a tecnologia e a estética. Fala-se do arquitecto como dum retórico do espaço que conjuga elementos do passado com os do presente, criando uma sensação de pluralismo (heteroglossia) e intertextualidade. Os arquitectos são conscientes da necessidade de adaptação da sua arte às gentes que a usufruem e, portanto, da necessidade de que haja uma "democratização" que unifique a cultura mais elevada com a que fica mais abaixo desfazendo o elitismo modernista tal como afirma Leslie Fiedler[8].

Convém não esquecer aqui que o labirinto é uma metáfora que se refere à arte de contar histórias como acertadamente afirma Peter Brooks[9]. Todos os textos supõem uma natureza enigmática que se revela e conquista no espaço da diegese narrativa. A tarefa do escritor, recorda-nos Auster, é igual à do detective: "ambos tentam fazer que os factos falem por si". Em *Leviathan*, o escritor modélico Benjamim Sachs, auto-silenciado por opção, ao tentar comprometer-se com o mundo, de uma maneira mais objectiva, tem o dom de "converter os factos em metáforas".

Tal como Teseu, Daniel Quinn encaminha-se para um confronto final, algo comum a todas as personagens de *A Trilogia de Nova Iorque*. Para Quinn, este confronto é com uma criatura híbrida, tal como o romance: dele, não surge um clímax ou uma solução, talvez, em forma de *autori(e)dade* sobre o seu próprio destino. No contexto da a(d)ventura, Quinn questiona a realidade, a sua própria realidade. Sendo a realidade um labirinto, esta exige a acção do ser humano (detective) que a descreva e clarifique, olhando não só "para o meramente possível, mas também para o provável", algo com o qual Aristóteles ou, mais perto de nós, Hawthorne[10] estariam de acordo. Também Blue, em *Fantasmas*, penetra, dentro da ficção, a de ser um detective, e também sofre uma evolução similar: os dois personagens transitam

---

[8] **Leslie Fiedler, 'Cross That Border – Close That Gap', in** *The Collected Essays of Leslie Fiedler,* Vol. 2, New York, Stein and Day, 1971, pp. 461-85.

[9] **See Peter Brooks,** *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative,* New York, Random House, 1985.

[10] **Nathaniel Hawthorne,** *The House of the Seven Gables* (1851), New York and London, W.W. Norton and Company, 1967, pp. 1-2.

para uma posição ontológica, sem se descurarem outras abordagens. Deste modo, o escritor, como detective, na obra de Auster, tenta atingir um grau de independência sobre a realidade a que tenta dar forma e organizar. As suas personagens chegam a tentar a "desumanização", a fim de atingirem a tão desejada objectividade, tal como a haviam tentado Eliot e Ortega. É na *Trilogia* que se produz um visível "câmbio de dominantes"[11]. Na busca das destas personagens primam as considerações de carácter ontológico, ao superarem uma certa inocência inicial e ao questionarem a realidade de que formam parte os limites do conhecimento da realidade (cartesianismo) e o papel da linguagem na descrição da mesma (estruturalismo, pós-estruturalismo). Uma personagem que questiona a sua própria existência (*sein*) por meio da linguagem – dizia Heidegger– consegue alcançar consciência da sua própria existência. A través do caminhar que supõe cada uma das aventuras que se descrevem nos romances de Auster, as suas personagens chegam ao autoconhecimento, à consciência do limite físico e mental. Quinn, Blue, Orr e Zimmer redescobrem-se a si mesmos, ou até se recriam, enquanto tentam entender a realidade que lhes é imposta por uma entidade superior que escapa à sua compreensão. Em *Fantasmas*, Blue, por meio do esforço que supõe imaginar o que está a suceder na sua ida a um restaurante, abandona definitivamente o mundo das superfícies alcançado pela observação. É este, o próprio Blue, que, nos seus relatórios, chega à conclusão de que, através da narração factual dos factos, a realidade sempre fica de fora. Mais ainda: é este o Blue que chega a transcender o seu próprio ser, chegando a identificar-se com a coisa observada.

A atitude exigida a quem deve fazer sentido da realidade exterior, num estado de *awareness* (consciência/conhecimento), faz que o sujeito chegue a entender a sua própria natureza como sujeito comprometido com tal actividade (*self-awareness*). Deste modo, a admonição clássica *nosce te ipsum* parece não só estabelecer uma condição *a priori* a todo o conhecimento, mas também parece dar a entender que, só ao conseguir entender a relação ou sistema de relações, que este auto-conhecimento implica, poderemos saber o que é que realmente conhecemos. Isto implica, entre outras coisas, o surgimento duma nova concepção da relação entre o sujeito e a realidade, uma relação que passa a ser considerada, desde a perspectiva de uma fronteira muito ténue entre ambas. Por outro lado, esta consideração leva-nos a ter em conta que o conhecimento que se fundamente unica-

---

[11] **Brian McHale,** *Postmodernist Fiction*, New York and London, Methuen, 1987, p. 11.

mente na obtenção de dados da realidade empírica não é suficiente. O conhecimento também está enraizado no ser e em tudo aquilo que isto pressupõe de relações mais ou menos secretas, mais ou menos óbvias. Deste modo, não deverá surpreender-nos que os protagonistas de *O Livro das Ilusões* e da *Noite do Oráculo* estejam, desde a sua posição de escritores, tão atentos à realidade que os rodeia como à sua própria realidade interna.

Nesta abertura à significação, o detective (escritor, leitor) deverá estar aberto à possibilidade da significação e deverá organizar os dados para conseguir *deduzir* significados possíveis. Neste sentido, a sua tarefa não se distingue da do historiador que usa exactamente as mesmas convenções: diegese, selecção, ritmo temporal, trama. Tanto o detective como o escritor tentam encontrar um "princípio organizador" que faça possível a interpretação e o significado. Daí que o leitor também se situe no centro da actividade narrativa: o leitor também participa das qualidades de detective e escritor. Segundo Auster, estes até são intercambiáveis. Sabemos que o leitor deverá ser um "leitor informado", principalmente depois de saber que há textos a aguardar a sua escrita:

> The informed reader is someone who (1) is a competent speaker of the language out of which the text is built up; (2) is in full possession of the 'semantic knowledge that a mature… listener brings to his task of comprehension,' including the knowledge (that is, the experience, both as a producer and comprehender) of lexical sets, collocation probabilities, idioms, professional and other dialects, and so on; and (3) has *literary* competence. That is, he is sufficiently experienced as a reader to have internalized the properties of local discourses, including everything from the most local devices (figures of speech, and so on) to whole genres [12].

Em qualquer caso e como fica patente no nosso autor, há que transcender a mera realidade das coisas, dos factos, para conseguir chegar a esse significado mais profundo e que se desvelará mediante um exercício de *contemplação* da própria realidade.

O cepticismo faz que, no caso dos romances de *A Trilogia de Nova Iorque*, não haja respostas perante os factos, mas, pelo contrário, só perguntas e acerca dos mesmos e da sua natureza. Esta "open-ededness" não é outra coisa, de acordo com William Spanos, que uma

---

[12] **Stanley Fish,** *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge and London, Harvard University Press, 1980, p. 48.

instância de ataque à civilização ocidental, dirigido especialmente à sua metafísica e consciência, um ataque materializado no ataque ao modelo aristotélico de *plot*. Assim, a realidade, em contraposição à do realismo, afirma-se como em construção, como em fluxo mutacional.

> What I am suggesting is that it was the recognition of the ultimately "totalitarian" implications of the Western structure of consciousness – of the expanding analogy that encompasses metaphysics, art, and politics in the name of the reassuring logos of empirical reason – that compelled the postmodern imagination to undertake the deliberate and systematic destruction of plot-the beginning, middle, and end structure of representational narrative – which has enjoyed virtually unchallenged privileged status in the Western literary imagination ever since Aristotle or, at any rate, since the Renaissance interpreters of Aristotle, claimed it to be the most important of the constitutive elements of literature. In the familiar language of Aristotle's *Poetics*, then, the postmodern strategy of decomposition exists to activate rather than to purge pity and terror, to disintegrate, to atomize rather than to create a community. In the more immediate language of existentialism, it exists to generate anxiety or dread: to dislodge the tranquilized individual from the "at-home of publicness", from the domesticated, the scientifically charted and organized familiarity of the totalized world, to make him experience what Roquentin sees from the top of a hill overlooking the not so "solid, bourgeois city"…[13]

Afirma Auster que o mistério pode dominar a acção e dominar até o seu próprio criador. A lógica e a razão são causas perdidas para este tipo de literatura, em que o domínio da imaginação passa, de novo, a gozar duma posição avançada. A atitude epistemológica de Auster situa-se naquilo que se tem chamado *conhecimento aproximado* e que parte da premissa de que todo o conhecimento é algo incompleto, que nunca será pleno. Isto não é, de maneira alguma, um reconhecimento de fracasso, mas uma garantia da necessidade de obter um conhecimento objectivo. A literatura oferece uma possibilidade de saltar para aquilo "que não é", abrindo um campo novo de possibilidades, numa situação de equiparação, ou, inclusivamente, sugerir um *interface* entre literatura e filosofia, esta última angustiada por uma falta de respostas, causada, em parte, por um método operacional lógico-racional, visto já como claramente inoperacional.

---

[13] William Spanos, 'The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination', in *Early Postmodern Foundational Essays*, Ed. Paul Bové, Durham and London, Duke University Press, 1995, p. 26.

Esta literatura pós-moderna abre as suas portas à experiência do conhecimento adquirido através do *mythos*, aqui já não oposto ao *logos*, mas em íntima co-operação com ele. É necessário ir mais para além do que se conhece mediante as palavras e do mero estudo da realidade física levado a cabo pela ciência moderna. Assim, o significado transcende e vai mais além da forma com que é expressado. "The question is the story itself, and whether or not it means something is not for the story to tell" [14], dir-nos-á o narrador de *A Cidade de Vidro*. Para Auster, tanto a ficção como a realidade, ou o *mythos* e o *logos* compartilham a mesma natureza metafórica. Ambos tentam alcançar o significado fora da natureza material das coisas: é este o labor da "licença imaginativa". É neste sentido que consideramos as narrações de Auster como metafísicas, ao tentar encontrar profundidade epistemológica, ao submeter a escrutínio as superfícies do mundo pós-moderno e, indo mais além, ao tentar submeter ao exame do valor os materiais que constituem a realidade, focando já aspectos relativos à ontologia do conhecimento.

No século XX, as chamadas "ciências duras", voltam a dar a devida importância à imaginação [15], num esforço por descobrir (*unconceal*) e revelar a realidade, chegando à conclusão de que não há diferença entre o literal e o metafórico. É no século vinte que chegamos a saber que a verdade não deixa de ser 'um exército de metáforas' que constituem uma premissa fundamental para ir mais para além, em ordem a construir algum tipo de conhecimento da realidade.

Neste sentido, o retorno do mito é feito, precisamente, com as características que sempre teve desde a antiguidade clássica: como uma "ferramenta cognitiva" [16], uma ferramenta nada desprezível na sua capacidade para ordenar o mundo. Como assinalara Levi-Strauss [17], a lógica racionalista não deve ser tida em conta, ao considerar uma civilização como superior, uma vez que os modos de operação do mito, como princípios organizadores, e os da lógica racionalista não são tão diferentes.

Através do uso metafórico, revela-se o trabalho de interacção da mente com o mundo exterior. A metáfora, assim concebida, foi reco-

---

[14] **Paul Auster,** *City of Glass*, London, Faber and Faber, 1987, p. 3.

[15] **Vide, Donald R. Maxwell,** *Science or Literature: The Divergent Cultures of Discovery and Creation*, New York, Peter Lang Publishing, 2000, p. 29.

[16] **Paul Ricœur,** *Philosophical perspectives on Metaphor*, Ed. M. Johnson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981, p. 241.

[17] **Vide, Lévi-Strauss,** *Mythologiques: Le Cru et le cruit*, Paris, Seuil, 1964.

nhecida por I. A. Richards como "faculdade possibilitada", devido à acção da imaginação e, como mecanismo psicológico, possibilita aquilo que George Steiner chamará *leap into sense*[18], onde haveria a fusão de duas realidades: a externa e a interna. Assim, em conclusão, obtém-se uma ferramenta fundamental que nos pode levar a uma desejável e necessária "redescrição do mundo"[19]. Daqui, estabelece-se uma tensão, "referência redobrada"[20], bem exemplificada, por exemplo, pelo exórdio do contador de histórias maiorquino (*Aixo* ***era y no era***), em que, na tensão entre o mundo empírico e o mundo ficcional, o leitor não é um elemento passivo, pois deve estabelecer a sua posição no labirinto, uma vez que, acerca de qualquer ficção, não se deve sustentar "que diz a verdade, mas, no entanto, também seria equivocado pensar que é uma mentira".

O pormenor não deverá nunca abrumar o leitor – o texto não é outra coisa senão um "trampolim da imaginação", mas isto não impedirá que Auster se considere um autor realista. A arte narrativa deverá "habitar" no leitor[21], que passará a ser o recipiente que dá forma e controla o processo metafórico de qualquer texto. Uma vez mais, está presente a tradição americana: para Walt Whitman[22], o processo de leitura não é um processo "half-asleep", concordando, assim, com Umberto Eco, para quem, uma vez que não existe uma descodificação unívoca da linguagem poética, sempre será necessária a participação activa do leitor. Aqui radica a superioridade e a substância do fenómeno literário, neste *deferment* combinado com *difference, defférance* (Derrida) de toda a acção de descodificação, em face da imediatez do mundo empírico da comunicação ordinária. Haverá, então, que dizer-se também que, em Auster, como em qualquer comunicação literária, o significado último estará sempre num futuro que não chega a concretizar-se, que sempre será objecto de busca, que será sempre objecto de uma a(d)ventura até ao desconhecido. Por outras palavras, chegar-se-á a um significado possível, mas não a uma solução final.

---

[18] **George Steiner,** *No Passion Spent*: *Essays 1978-1996*, London, Faber and Faber, 1996, p. 35.

[19] *Vide*, Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 9.

[20] **Paul Ricœur,** *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 289.

[21] **George Steiner,** *No Passion Spent*: *Essays 1978-1996*, London and Boston, Faber and Faber, 1996, p. 35.

[22] **Walt Whitman, "Democratic Vistas", in** *Complete Poetry and Prose*, Ed. Justin Kaplan, Literary Classics of the United States-Library of America, New York, 1982, pp. 992-993.

Acaba, no entanto, sempre, por ficar o processo, com o seu valor de procura transcendental.

Por outro lado, a realidade não é tão "real" como parece, pois a nossa percepção da realidade já se encontra "formatada" pela influência da ficção, realidade que acaba sempre por ser metaforizada, muito especialmente, pelos ditados da verosimilitude e do positivismo. Nesta situação, só o acaso está para além da acção humana. Ele, o acaso, não existe na ficção, pois – paradoxalmente – é tão-só uma pretensão da verosimilitude. Neste sentido, devemos lembrar-nos de John Barth[23], para quem a realidade poderá parecer caótica, mas, ela, numa análise mais profunda, revela um "orderly disorder" da presença de modelos pelos quais se rege, modelos ou *patterns* que revelam repetições e harmonia, por um discernimento que é fruto da comparação. Segundo Foucault[24], o mundo da ficção fundamenta-se precisamente sobre um conjunto de diferenças e semelhanças com o mundo da realidade empírica que precede este mundo. É, então, a verosimilitude que cria o vínculo entre o ficcional e o real.

Em Auster, há um mundo completo de correspondências e harmonias, de verdades secretas que se revelarão àqueles que estiverem dispostos a abandonar-se a este mundo. Este abandono faz-nos relembrar o "abandono" de Heidegger. Nunca será uma rendição. Assemelhar-se-á a um resignar-se à realidade com serenidade, o que pressupõe um aceitar do devir, do entorno do ser, e que constitui o mistério do existir. Não é uma submissão cega. É, pelo contrário, um aceitar das regras. O *self-*, um protagonista ou o leitor, devem chegar à consciência da relação que mantêm com o mundo que habitam. Devem tornar-se conscientes da sua pertença a um mundo que não é tão-só físico, empírico…

Outro dos paradoxos da ficção é que a verosimilitude (verdadeira semelhança) não deixa de ser tão-só semelhança, não é realidade, a não ser que façamos uso de uma "suspension of disbelief", entrando, assim, numa co-inspiração marcadamente romântica. O facto de que devamos prosseguir na crença da veracidade da ficção, desde a nossa posição na realidade empírica, supõe a suspensão da nossa relação ordinária com o mundo empírico e também o reconhecimento de que "o mundo da ficção é e não é".

---

[23] *Vide*, John Barth, *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984-1994*, Boston, Little, Brown and Company, 1995, pp. 286-287.

[24] **Michel Foucault**, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York, Vintage, 1971, pp. 48-49.

É através desta afirmação do mundo "make-believe" e da consciência da relação deste com o mundo empírico que o romance paradoxalmente tenta levar o leitor a um estado de consciência superior, chegando a fazer estremecer o real e a destruir as bases da realidade, tal como ela é configurada, desde o mundo empírico. Nesta combinação do real com o fictício, produz-se o chamado *fabulismo* que, apesar de considerar situações pouco reais ou fora da realidade, sempre é explicitado com um argumento, uma história, muito clara. Esta tradição fabulista clássica tem a sua continuação no pós-modernismo, em romancistas-académicos, como John Barth, e é definido por Robert Scholes[25] simplesmente como um estilo marcado pela dissolução da fronteira entre a ficção e a realidade. O olhar, não ingénuo, aportado por este género sobre a realidade, não deixa de ser semelhante à ironia romântica[26], uma ironia que supõe, em todos os casos, o saber-se inscrito numa forma ou paradigma de pensamento e realizar uma crítica, a partir dessa mesma forma ou paradigma. Esta consciência permite, na ficção, um lugar privilegiado, em relação aos termos *conhecimento* e *realidade*.

As personagens de Auster são conscientes do enredo de que fazem parte. No entanto, não haverá um clímax que revele toda a natureza dele, mas tão-só a consciência de que ele existe. Não têm autoridade sobre o destino, não têm autonomia sobre a narração que lhes deu o ser. Não obstante, abre-se a possibilidade de liberação da palavra escrita, por um lado, e das limitações do empirismo positivista, por outro; recordemos que *romance* seria para Hawthorne *"licence from everyday probability"*[27] – mediante o mundo criado pela imaginação, para "ir mais além". Coadunar a realidade empírica com a mental é precisamente uma das tantas preocupações de Auster, expressada, uma e outra vez, pelas suas personagens que tentam educar ou até castigar o corpo, como passo prévio a erguerem a mente, um pouco mais alto.

Só um vocabulário novo nos permitirá, de uma vez por todas, uma libertação do círculo vicioso da língua, da "semiose contínua". Assim, a partir da filosofia, é reconhecida à literatura a capacidade de

---

[25] **See Robert Scholes,** *The Fabulators*, New York, Oxford University Press, 1967.

[26] **Allan Lloyd Smith, 'Brain Damage: The Word and the World in Postmodern** Writing', in *Contemporary American Fiction*, Edited by Malcolm Bradbury and Sigmund Ro, London, Edward Arnold Publishers, 1987, p. 42.

[27] **Nathaniel Hawthorne, "Preface",** *The Blithedale Romance* (1852), New York and London, W. W. Norton and Company, 1978, p. 2.

chegar à realidade das coisas pela sua ausência de pretenciosismo, pois representa tão-só uma provável descrição do mundo. Cada entrada no processo de *re*-descrição supõe tão-só um elo, uma tentativa numa corrente contínua de actualização, mas possui, como descrição – com vocabulário independente –, o benefício outorgado pela novidade. Esta *re*-descrição da realidade é um dos temas de Auster, ocupando aos protagonistas-escritores uma grande porção do seu tempo, até conseguirem uma linguagem própria. É este o caso de Marco Fogg em *O Palácio da Lua*, onde se evidencia um vácuo entre o mundo e a descrição feita por ele. Nesta *differance*, entra em jogo a literatura, eliminando este *gap* entre significado e significante. Por outra parte, a unidade na diferença é atingida com uns contornos quase teológicos: num momento em que o poeta é criador, une o literal e o metafórico; vê semelhanças onde há diferenças e tudo isto num contexto histórico em que se afirma a ausência de um *telos* claro ou uma autoridade reguladora.

Uma vez mais, o *uno* dirige-nos para o *outro* – a diferença – e, por sua vez, para as outras narrações, num processo que rivaliza com o processo de semiose contínua, originado pela linguagem, e aponta para o objectivo final de gerar conhecimento genuíno, de uma maneira independente da dos campos específicos da filosofia ou da ciência. Isto sublinha o facto de que a língua não é um produto final (*ergon*), mas uma actividade (*energeia*) que surge da inter-acção, aquilo que John Dewey indentificava como "modo dramatístico"[28] aproximando-se daquilo que Bakhtin denominava "dialogismo" e que tem muito a ver com a falta de conclusão do romance pós-modernista. O intercâmbio proporcionado pelo diálogo que se prolonga mais para além da leitura do texto é fundamental para estabelecer a identidade (pessoal) dos seus participantes, tanto dos de dentro como dos de fora do romance. Encontramos, assim, a identidade (semelhança), por meio da comunicação e da comparação; é precisamente a ideia de *self* (sujeito) que Auster vê como resultado dum monólogo interior de comparação ou contraste com o *outro*. Neste sentido, caber-nos-ia mencionar a máxima do psicólogo Kenth Gergen "communicamus, ergo sumus"[29].

Em Auster, como, de uma maneira geral, no pós-modernismo de carácter idealista-romântico, a unidade do desígnio narrativo fica patente no ponto de chegada, no seu leitor. É o *ser* (*being*/*self*) que

---

[28] **John Dewey**, *Experience and Nature*, New York, Dover Publications, 1958, p. 158.

[29] **Keneth Gergen**, *Reality and relationships, Sounding in social construction*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. viii.

provê de sentido – ordem – essa tal realidade de múltiplas vozes que constituem a realidade da experiência. A fronteira entre o leitor e o autor vê-se alterada. Há uma coalescência entre a leitura e a escrita, que passam a ser um trabalho colectivo.

As personagens de Auster começam sempre por se enfrentar com a própria realidade e com a realidade do meio em que convivem, criando consciência do seu próprio ser, por meio do diálogo com o mundo e com os outros personagens. O mundo da mente segue-se a esta etapa inicial, um mundo que é transcendido por meio da imaginação e é assim que, desta tensão inicial, surge a descoberta do *self*, que passa a ser uma fase prévia a todo o verdadeiro conhecimento. É nesta tensão para com a realidade externa e para com a realidade interna que se reproduzem as tensões do próprio leitor, umas tensões que requerem uma posição activa dos leitores, ao ficarem afectados a uma dualidade de mundos.

Fica, então, centrada a questão sobre a realidade, mais para além das palavras, um dos problemas cardinais da filosofia e que surge com toda a sua força no século vinte com Ludwig Wittgenstein. Este também é um problema que provém do romantismo literário. Recordemos, outra vez, John Keats e a sua *Ode on a Grecian Urn*, em que expressava, dum modo claro, a tensão existente entre a experiência e aquilo que não pode exprimir-se mediante palavras. Assim, Marco Fogg, no *Palácio da Lua*, é confrontado com a questão de "showing by telling"; Blue, em *Fantasmas*, necessita ir mais para além da descrição factual. Defrontados com a metafísica da presença, segundo Rorty com o eixo platónico-kantiano, estas personagens enveredam pelos caminhos da imaginação. Uma linguagem regida pela imaginação faz derruir o muro existente entre o sujeito e o objecto e passamos a uma indiferenciação entre ambos. As personagens decidem reconstruir ou redescrever as suas vidas. Zimmer, em *O Livro das Ilusões*, ao reconstruir a vida de outrem, acaba por reconstruir/redescrever a sua própria vida. É isto o que claramente sucede em *Leviathan*. Aqui, Peter Aaron informa-nos de que "I can only speak of the things I know", mas surge aqui a dúvida quanto à realidade e aos factos narrados. Este "princípio de incerteza" rege a obra de Auster, na qual sucede que, por um lado, só existe uma aproximação à realidade, e, por outro, as personagens não são alheias à realidade que descrevem.

Daniel Quinn acabará, tal como Auster, por levar a redescrição/narrativa até uma posição ontológica. Uma e outra vez, os romances austerianos oferecem-nos uma problematização da escrita narrativa. As suas personagens principais são ou então aproximam-se, de um

modelo de escritor, uma personagem que tenta dar sentido à realidade. Aqui, *novel* não se opõe a *romance*. Tal como tinham sido definidos por Hawthorne, ambos coexistem e misturam-se, produzindo aquilo que Richard Chase identificou com o termo *romance-novel*[30]. É aqui que também se situam os romances de Auster "without swerving aside from the truth of the human Heart".

Contrariando o isolacionismo da estética greenbergiana, o pós-modernismo, em geral, e o literário, em particular, considera como uma totalidade as esferas kantianas (ética, cognitiva e estética), ao considerá-las como um reflexo autêntico das necessidades do ser humano na sua interacção com a realidade da vida. É aqui que o romance recolhe a necessidade de recuperar o "common place", retirando a aura artística e aproximando-se do mundo da vida. O romance surge como *algo natural*: o romance norte-americano beneficia-se desta "perspectiva retórica da vida"[31], reconhecendo sempre que os signos linguísticos fazem referência a si próprios, antes de reflectirem uma consciência (*awareness*) acerca da constituição da realidade.

Esta preocupação pelo valor do estético, já presente em Friedrich von Schiller, é recolhida por Martin Heidegger que faz ver a necessidade de que o homem não deve viver divorciado da experiência do dia-a-dia, se a verdade ou realidade é mesmo para ser descoberta. Se o romance aspira a reflectir a totalidade da experiência humana, não deverá ser estranha aqui uma referência à "anamnese". Este processo, no pós-modernismo, resgata do *esquecimento* todos os elementos constitutivos daquilo que chamamos cultura e que, por uma razão ou por outra, ficaram de lado, a favor duma fé cega num paradigma tendente a dominar todos os aspectos da vida humana e que poderíamos chamar racionalista.

Dissemos que as personagens de Auster, como escritores, tentam reposicionar-se na sua descrição do mundo. É precisamente nesta tensão que sofrem entre o semioticamente real e o actualmente real que surge a transmissão duma nova realidade, uma vez que não conseguem encontrar o "princípio organizador" que rege a relação da língua com a realidade. Assim, Blue tenta que as suas palavras tenham uma paridade com a realidade; Fogg começa por reconhecer a mutabili-

---

[30] **Richard Chase**, *The American Novel and Its Tradition*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. ix.

[31] **Peter Currie, "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the** Subject in American Postmodernist Fiction", in *Contemporary American Fiction*, Ed. by Malcolm Bradbury and Sigmund Ro, London, Edward Arnold, pp. 64-65.

dade da realidade e a necessidade de uma certa continência descritiva, de um vazio em torno das palavras que façam da realidade algo ainda mais cativante. Assim, o propósito ideal é chegar à desfamiliarização da realidade (Shklovsky). Isto é pretendido precisamente pelo *'romance-novel'*, que explora os aspectos irreais da realidade, propondo uma abertura a tudo aquilo que constitui o mundo da experiência, mais para além da realidade física. É, assim, que se poderá efectuar uma aproximação ao ideal "point of nowhere" de Kant. Parte, sem dúvida, do esforço pós-modernista de tentar ir mais para além "naming the unnameable" (Patricia Waugh) ou de chegar, até, ao "unexpressing the expressible" (Barthes).

Assim, em *A Noite do Oráculo*, Auster tenta integrar dois paradigmas. Nessa tentativa de reflectir a totalidade da experiência, o papel da imaginação é acentuado. A mera possibilidade é levada para o mundo da realidade. O mito da máquina do tempo e os seus temores e vantagens são considerados com a precaução de quem pensa que tudo apresenta uma correspondência com o mundo empírico. Aqui, não cabem as disjunções do tipo *either/or*. Aqui, existe uma realidade formada conjuntamente por *both/and*. Deste modo, tudo acaba integrado na experiência humana.

Afirmávamos que a investigação do protagonista-escritor sobre a realidade é um ponto de partida, mas também é a base sobre a qual se assenta a ideia de comunicação (comunicação efectuada por este artista e comunicação da obra literária). Esta comunicação, assim entendida, põe em relevo a própria etimologia da palavra, isto é, pôr algo em comum, admitir outros à partilha dalgum conhecimento, uma participação que permite a Auster penetrar no hiato discursivo, duma maneira não-impositiva, com uma voz que nunca é absoluta, mesmo quando aponte para um tipo de conhecimento objectivo que possa ser integrador, através das personagens ou das vozes narrativas. Podemos considerar que este conceito de comunicação equivale a um exercício de 'totalidade', no sentido em que integra a disparidade na singularidade da polifonia e é sob estas circunstâncias que a comunicação realiza uma tentativa de alcançar o último objectivo, de conseguir uma integral e total percepção da realidade. Deste modo, o escritor revela-se como unificador, um sujeito que redescreve a realidade. Ao mesmo tempo que ele se encontra inscrito no fluxo da realidade, a sua posição é, ao mesmo tempo, privilegiada e paradoxal. Afinal, é um actor principal que finge estar fora da mesma realidade, pretendendo, deste modo, alcançar aquele ponto anelado de 'nenhuma parte'.

Auster penetra através da superfície da realidade e leva-nos até ao limite daquilo que é cognoscível, entrando no campo dos fundamentos

da realidade, tal como esta é descrita pela linguagem, o que nos leva a considerar as fundações da ficção. Auster abre a porta que separa a ficção da realidade, como experiência, e demonstra como é possível habitar nesses dois mundos. Um destes é sempre o caminho para o outro. O limite é dado tanto pela realidade como pela linguagem e as perguntas sem resposta encaminham-nos para aquilo que é mais próximo da 'coisa em si', encaminham-nos para um estádio pré-verbal, pré-representacional e fora do aprisionamento logocêntrico.

As suas obras são um meio de tratar do mundo da vida, à maneira dos *philosophes* franceses. Assim, Auster é um Diderot pós-moderno, sempre atento para oferecer uma perspectiva de carácter complexo que gera ainda mais perguntas, ao contemplar o estado do mundo. São perguntas que se associam às histórias narradas, que crescem como apêndices, umas após outras. Neste estado, o valor do contador é recuperado e transformado por meio da palavra escrita em alguém que tenta, da melhor maneira, entender a mutabilidade da realidade e comunicá-la, como um processo.

Deste modo, os romances constituem uma chamada ao leitor, uma chamada como aquela que Milan Kundera[32] considerava como necessária para preservar a natureza da novela; aquela que faz que esta se mantenha vital. Assim, os romances de Auster incitam o leitor a uma série de respostas, tais como o jogo, o pensamento, o sonho e, por último, fazem que o leitor considere o tempo "doutra maneira". Estes elementos, como o próprio Kundera reconhece, são elementos presentes no romance, desde o seu início como género.

Por sua parte, Auster, tenta acentuar os próprios limites deste género. Nas ficções, o acto de ir mais para além da realidade sublinha a importância da estrutura metafórica. A literatura, com esta base metafórica, surge como um ponto de vanguarda avantajado tanto para o questionamento como para se assegurar do real. Ao fazer isto, o romance transcende as suas próprias fronteiras naturais, ao posicionar-se mais para além daquilo constitui a realidade empírica. Desde esta 'suspension of disbelief' metafórica, o mundo das hipóteses apresenta-se como o mais valioso para lidar com o mundo da literalidade.

Deste modo, na sua ânsia de irem mais para além, os romances desatendem o princípio de semelhança total com o mundo empírico e chamam para si a fusão entre o mundo da realidade e o da ficção. Auster é consciente de estar presente no encontro destas duas perspectivas do conhecimento. Realmente, na filosofia contemporânea

---

[32] *Vide*, Milan Kundera, *The Art of the Novel*, New York, Grove Press, 1986.

assistimos também a uma aproximação entre o *mythos* e o *logos*. A literatura pós-moderna usa essa aproximação e beneficia-se do facto de não serem já métodos opostos, mas em co-operação. Assim, nos romances austerianos, o *pensamento natural*, tanto como o pensamento racional, passa a ocupar um mesmo patamar, tal como ocorria em Platão e Aristóteles. Tanto os factos como as palavras encontram-se posicionados num mesmo nível. O que importa é a *história* feita de palavras, pois são estas que criam a realidade dum romance e a realidade faz-se linguagem. Tanto como no mundo empírico, a linguagem faz-se realidade.

Por outro lado, o vínculo entre o real e o fictício, faz possível que a escrita não seja disruptiva. A comunicação não é senão um partilhar de informação. Em Auster, esta mistura do real e do imaginário, faz possível, quando não o estremecer de consciências, pelo menos, a nossa reconsideração do real e a nossa reconsideração da nossa relação com ele. O termo *romance-novel* encontra, na narrativa de Auster, uma nova expressão, mostrando a superioridade da ficção, precisamente na revelação duma realidade mais para além da contingência. Esta busca pode ser resumida num olhar, mais para o provável que para o real, uma busca que põe em evidência a dualidade da existência humana cindida entre a natureza interior e a exterior. Os romances assumem para si o valor de ensaios, onde a linguagem imaginária ocupa uma centralidade muito marcada, operando a dissolução de fronteiras entre ficção e realidade, precisamente porque a realidade é feita com essa mesma linguagem. Inerente a esta percepção da realidade, há sempre presente um pouco do desejo romântico de alcançar uma ordem superior, o mistério que rege a existência e que sempre resulta inalcançável.

A realidade deverá ser sempre *contemplada* e, mesmo assim, esta não se faz depender duma descrição imediata. Deve ser objecto de reflexão, fora de todo o fluir temporal, tal como é revelada pela fruição estética revelada na contemplação dum quadro de Blakelock no *Palácio da Lua*. É, assim, neste ponto de aproximação ao ponto fora da existência, do devir, que o romance existe em Auster.

A escrita e a leitura são parte de uma investigação da realidade; são actividades que apontam para o leitor como o único receptor do significado de uma realidade que nunca foi una. O ser deverá encontrar a unidade e conquistar o limite lógico-racional. A narração ordena a relação entre o *self* e a realidade. A partir daqui, surge a preocupação com o conceito de 'autoconsciência', como o primeiro passo para o conhecimento da realidade externa e por meio do qual se poderá atingir um novo estado de relação com o mundo, um estado que é

próximo da noção heideggeriana de 'ser-no-mundo'. O auto-conhecimento revela não só a importante relação entre a ficção e a realidade como também a importância que estes mundos têm através das relações que estabelecem entre si.

Este autoconhecimento em Auster é conseguido através dum esvaziamento (*depletion*) do próprio (*self*) que leva as suas personagens (Zimmer, Orr, Quinn), a defrontarem-se com a sua própria personalidade. Isto também é produto dum diálogo interior que assume uma qualidade mística (*desinvesting, unclothing, unconcealing*), ao oferecer uma contemplação daquilo está mais para lá da mera existência física, mais para além do que se pode expressar pela linguagem e alcançar algo que está mais para lá do limite. Este "esvaziamento", que sucede a Quinn, no primeiro livro da *Trilogia de Nova Iorque*, ou a Fogg, no seu deambular pelo Central Park, é paradoxal, porque faz que as personagens percepcionem correctamente o significado das suas ligações com o mundo. Talvez, como diz Francisco Varela[33], o autoconhecimento seja o único conhecimento.

Esta viagem ao interior, já patente no primeiro romance de Auster, também é visível na totalidade da obra de Auster *A Trilogia de Nova Iorque*, *Leviathan*, *O Livro das Ilusões* e *A Noite do Oráculo*, onde sempre se nota o desejo de alcançar esse tal ponto, inalcançável aparentemente, fora da semiose contínua, inerente a cada proposta linguística.

Nesta vertente do pós-modernismo, é precisamente na união da mente (aqui deverá ser considerada, sem dúvida, a imaginação) com a matéria (entendida como corpo) que se assinala o melhor caminho daquilo que é o sentido da experiência humana e, em particular, da vida. Assim é entendido por Fogg, para quem "mind shows itself to be matter as well", porque o mundo "out there" tem tanto a ver com a mente como com a experiência sensível. Assim também é entendido por Auster, quando, nalguma da sua primeira escrita, afirmava "The world is in my head. My body is in the world"[34]. O que vem, sem dúvida, a ser um reconhecimento de que os factos do mundo empírico existem por meio dum discurso mental e linguístico que os objectiviza.

Por outro lado, seria importante referir aqui a importância da hipótese de Sapir-Whorf, que confere à linguagem a capacidade de

---

[33] Francisco Varela, "The Creative Circle: Sketches on the Natural History of Circularity", in *The invented Reality,* Ed. Paul Watzlawick, New York, W. W. Norton, 1984, pp. 309-23.

[34] *Vide*, Gérard de Cortanze, *Dossier Paul Auster*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 77.

moldar o pensamento, algo que nos leva, outra vez, a Heidegger e à sua ideia da linguagem como "a casa da existência". Assim, Sidney Orr, em *A Noite do Oráculo*, e os seus temores acerca da transferência da ficção para o mundo empírico não parecem estar muito afastados daquilo que consideramos como realidade. A descrição da realidade, mesmo quando ficção, pode condicionar a realidade ou a nossa percepção da realidade, sem que isto tenha nada que ver com uma cessão à superstição ou à mitologia.

Continuando com estas transferências entre mundos, é de salientar que, para Auster, a escrita converte o autor numa personagem imaginária, ao mesmo tempo que o autor penetra no interior das suas próprias personagens imaginárias. Estas transferências são comuns em toda a obra de Auster, fazendo a fronteira muito ténue, chegando mesmo a misturar a biografia do autor empírico com a das suas personagens.

Na *Cidade de Vidro*, Quinn um autor empírico, salta para a ficção de detective, mostrando as tensões existentes entre os dois mundos, resultando na série de perguntas românticas: quem somos? donde vimos? para onde vamos? Segundo Auster, este romance surge dum epigrama de Wittgenstein e também de tentar saber "como é isso de estar nas páginas dum livro". Para isso, explora o mundo da ficção, situando a fruição literária entre os pontos complementares de "suspension of disbelief" e "double consciousness", o que leva a considerar a problemática dos extremos da ficção, tais como aceitar a ficção como realidade, abrindo a consideração de casos patológicos, como o de Dom Quixote e o da loucura, como vida num mundo de ficção.

Ocorre algo semelhante no *Livro das Ilusões*, com a sua consideração da imaginação e da inspiração poética no escritor Martin Frost, disposto a quebrar as convenções, a fundir a ficção com a realidade. Oferece-se, assim, uma visão dos dois lugares duma dicotomia que se revela como não sendo tal. Já em *A Noite do Oráculo*, Orr identifica esta capacidade de discernimento entre os dois mundos como 'a state of double consciousness'[35], um estado em que se toma consciência de tudo aquilo que é experiência e na transformação de tudo numa realidade de natureza mental.

É no reconhecimento do carácter dualista do ser humano que Orr nos brinda com uma narrativa, a "sua" obra, ao mesmo tempo que nos oferece conhecimento sobre o modo de operação da sua mente na construção de uma narração. David Zimmer, em *O Livro das Ilusões*,

---

[35] **Paul Auster,** *Oracle Night*, London: Faber and Faber, 2004, p. 25.

por meio do trabalho narrativo da reconstrução da vida de Hector Mann, consegue recuperar o seu papel na realidade empírica, sem que saibamos, embora suspeitemos, o papel da imaginação nessa reconstrução.

Tanto Eliot, como Heráclito, no seu momento, verificam que não há redenção no tempo, que não há uma possibilidade de autonomia em relação ao passado, embora o tempo seja controlável e actualizável em cada uma das sucessivas leituras. Passado, presente e futuro não deixam de ser indícios conceptuais ou princípios organizadores. Em *A Noite do Oráculo*, encontram-se fundidos, são irreais, algo que também se dá no final de cada narrativa, onde o significado último não depende tanto duma ordenação cronológica, mas mais duma atitude mental.

Albert Einstein, partindo do conhecimento científico, ataca as distinções cronológicas inerentes a uma compreensão absoluta do tempo, algo que vem a reforçar a ideia de que o tempo é uma metáfora fruto de uma conceptualização ordenadora. Assim, tenta-se chegar a um tempo sempre presente ('specious present') (Stein), sempre actualizado pelos leitores e levado a ser presente fora da prisão que o devir supõe. Deste modo, o poeta e o seu trabalho são colocados num plano superior, corporizando, no seu trabalho, o visível (sensível) e o invisível (espiritual) e posicionando-se em contacto com o ideal (e não com o temporal), com os conceitos de Verdade e de Beleza. O tempo é reduzido ao sincronismo, fica dominado e fora do processo cronológico. Aquilo que não era mas poderia chegar a ser, ocupa o mesmo *status* que o real e o presente. Constrói-se, assim, algo fora do devir, com a ilusão de estar fora do tempo e do espaço. Assim, em *O Quarto Fechado*, expressa-se "nowhere" como o centro exacto do mundo. O sentido de finalidade – ou final – não se obtém através do tempo em sucessão (*Khrónos*), mas por meio dum tempo semelhante à circularidade heraclitiana do tempo, um tempo não-envelhecedor (*Khrónos ageranós*), uma concepção não redutora do tempo (princípio e final) e que implica tomar o controle do tempo, num momento concreto (*kairós*).

As narrativas são entendidas, pois, como parte de um processo sem-fim, parte de um processo heraclitiano, formadas por variações de um tema central que atinge um 'princípio unificador', o 'self' cuja atitude se poderia resumir com o aforismo indeterminista: "Penso. Logo, evoluciono".

Este seria o ideal "ponto-de-nenhuma-parte", reversão do processo de semiose contínua. É precisamente para isto que apontam os

esforços que fazem Quinn, Zimmer e Orr, esforços, que fazem, para lograr um conhecimento da realidade, através do próprio conhecimento, partindo da realidade contingente e particular. Para Fanshaw, em *O Quarto Fechado*, a escrita e o autoconhecimento estão intimamente interligados. A escrita, para os *escritores-personagens* destas obras, é uma experiência sobrenatural. As ficções determinam e afectam a sua realidade como seres humanos e faz com que sejam transportados para outra experiência: a de serem conscientes de estarem inseridos num processo.

Estas personagens são os 'poetas fortes', segundo Richard Rorty, forjadores de novas linguagens, com as quais descrevem tanto o mundo que os rodeia como as suas próprias realidades. São personagens que nos permitem considerar a língua propriamente dita como uma tentativa de preencher o espaço existente entre a realidade e a *re*-presentação. Auster considera a realidade, partindo duma única perspectiva: a dum modelo miniaturizado do mundo, onde se podem submeter a escrutínio os aspectos da realidade que constituem o mundo das preocupações de Auster, como autor e como ser humano preocupado com apreender a realidade.

Se a escrita e o autoconhecimento têm semelhança com o caminhar e constituem um *journal* ou até mesmo um *journey*, o organizar a realidade por meio da linguagem possui um efeito de ilusão de estaticidade. Isto transforma-se numa concepção da ficção como autenticamente libertadora, sendo semelhante, mas diferente da realidade, um agente de sublimação de tensões. Através da ficção, Quinn transforma-se num 'nomeador' e chega a superar a diferença iniludível entre ser e linguagem. Zimmer tenta conseguir a sua luz interior por meio do seu isolamento do mundo, comum a todas as outras personagens de Auster. Só assim terão acesso ao seu mundo interior, onde a visão do mundo é criada e é assim que, por este processo de 'insight', conseguem ser livres dum conhecimento da realidade que não é o autêntico. É esta introspecção, verdade íntima do ser, que se obtém por meio da ficção, esta revelação interior que tem muito a ver com os limites do conhecimento e com a ideia de finitude que é a característica comum que une a obra de Auster. Trata-se, pois, de uma ideia de final e destino, o final do caminhar para as personagens. E este contacto com a própria finitude é o que motiva as personagens a tomar consciência do seu lugar no mundo. Poderíamos dizer que tomam em consciência do seu próprio ser, mediante a sua consciência de "ser e estar" num contexto temporal. Estes contextos seriam, uma vez mais, contextos heideggerianos, isto é, aqueles que definem e marcam, de uma maneira determinante, o ser (*Dasein*), nas suas relações com o mundo.

O mundo mais contemporâneo: a morte, a memória, os versos

(a propósito d'*A moeda do tempo*)

LUÍS MAFFEI
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Um título começa um livro, e é o primeiro sentido que se dá à leitura. Como falo da poesia de Gastão Cruz, talvez seja mais preponderante que em grande parte dos casos a leitura de um seu título, pois é notória a força significativa que possuem os nomes dos livros deste poeta. No caso de agora, o livro em questão é *A moeda do tempo*, mas quero, no entanto, começar pela moeda *ao* tempo, pelo pagamento feito a Caronte no momento da morte. É a morte, pois, é uma sugestão fatal um primeiro possível sentido deste livro. Mas salto duma vez ao primeiro poema, já que seu título é, precisamente, «A moeda do tempo», para que a leitura do título se refaça, ou melhor, se faça outra: «Distraí-me e já tu ali não estavas / vendeste ao tempo a glória do início / e na mão recebeste a moeda fria / com que o tempo pagou a tua entrada (2006a, p. 9). Ainda Caronte: é evidente que, ao se falar de tempo, fala-se do termo do tempo de cada um, a morte. É permitido a Ricardo Reis, por exemplo, dizer a Lídia: «E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio» (1980, p. 186) apenas porque a consciência da morte é o que norteia qualquer reflexão humana acerca da temporalidade – a propósito, falei de Ricardo Reis não tão casualmente, ele reaparecerá mais adiante. A «moeda fria», pois, dirá do óbolo, inegavelmente.

Porém, o tempo do poema não é apenas o da «entrada» na morte, pois ocorre aqui, por assim dizer, uma inversão – que em nada nega, todavia, o sentido recém-exposto –: o «tu» do quarteto recebe do tempo um pagamento em troca de algo deixado para trás, «a glória do início». Tal espécie de pacto às avessas (de um acordo com o demônio,

por exemplo, o indivíduo pode esperar não a perda da «glória», mas a eterna juventude) algo dá ao «tu», algo herdado do próprio tempo: a velhice, talvez, algo que diz de uma idade experiente. Mas lhe retira a «glória», e o fulcro do livro de Gastão será, certamente, uma dinâmica de dupla face, que decerto é um outro modo de se considerar *A moeda do tempo*: nem toda moeda é um óbolo, mas toda moeda tem duas faces.

É o poema de abertura o descortino da leitura do livro como um todo, e é, este poema, mais que um pórtico, mais que uma «Inscrição» (convido Camilo Pessanha não só porque sua *Clepsidra* inaugura-se também com um poema de quatro versos, mas porque, assim como Ricardo Reis e de modo até mais intenso, o vidente da «luz em um país perdido» (1992, p. 27) aparecerá mais logo n'*A moeda do tempo*): é uma efetiva metonímia, é a parte que representa o todo. E o referido todo, adianto, é uma obra de notável coerência, é mais que uma recolha, é, a todos os títulos, um efetivo livro.

Porque falei do primeiro poema, ultrapassei o nome da primeira parte do livro, a que agora retorno: «Coisas contemporâneas». Dois são os vocábulos, dois serão os anúncios aqui feitos: 1) coisa e, conseqüentemente, seu plural, «coisas», é o que de mais abrangente existe em termos de linguagem, pois pode nomear quase tudo, sendo, por isso, incontável presença no uso corrente da língua. Por outro lado, «coisa» é também, só para ficar numa indicação, termo apresentador de diversas reflexões filosóficas, ou seja, palavra capaz de um nível de expressão sofisticado e rigoroso. Portanto, esta parte do livro permite-se debruçar sobre qualquer «coisa» que lhe interesse, desde a mais imediata até a mais densamente reflexiva. 2) «contemporâneas» são as «coisas», portanto são «coisas» de agora, do presente do livro. No entanto, presentificadas pelo livro podem ser «coisas» de qualquer tempo já que *com* o tempo se relacionam, e, portanto, nele se localizam. Interessa-me notar que este é um dos diversos indícios de que a poesia de Gastão Cruz é profundamente orgânica não apenas neste livro, mas em seu conjunto: «O vocábulo tempo» é o nome de uma parte não d'*A moeda do tempo*, mas de *Rua de Portugal,* lançado em 2002.

Acabo de dizer em outras palavras o que direi agora de modo mais frontal: os poemas são *contemporâneos* porque permitem encontros, no tempo dos próprios poemas, entre elementos que só se encontram, ou só se contemporanizam, porque do tempo fazem parte. E é no tempo que residem «Os mortos e os vivos», poema que sucede «A moeda do tempo»: «Assim até mim chegam / vozes / que pertenceram / a corpos tantas vezes nomeados / em cidades agora diluídas

não sei bem / se num espaço ou se num tempo, / iguais a um mar abandonado / por nadadores» (2006a, p. 10). Os «mortos», os de antes, encontram-se com os «vivos», os de agora; logo, fazem-se «coisas contemporâneas». Mas, não obstante a atmosfera um tanto sombria do início do poema, semelhante ao da «inscrição» do livro, as «vozes» silenciadas ainda existem, ainda se mantêm na voz do sujeito que locuciona e que faz com sua própria voz um canto estupefato e surpreendido («não sei bem») diante da realidade do desaparecimento das «vozes» agora um bocado espectrais.

É por isso que há uma notável progressão no poema: a emblemática figura dos nadadores acaba dando lugar a outra, essa soturna, essa fatal: «Passam por entre as árvores murmúrios / dos náufragos revendo devagar / as suas vidas; e o vento / que vem do mar (depois de ter formado / nele as vagas que nunca nadador / nenhum por mais treinado poderia / derrotar), / como um enigma eterno ou como / um eco / do que já não existe estando ainda retido / na água que é lugar onde vivos / e mortos sua dúvida misturam / de existir / o vento que do mar esse sussurro traz / entra na casa. (2006a, pp. 10, 11). De «nadadores» a «náufragos», «Existiram sequer? Existirão ainda?» (2006a, p. 10). Os «murmúrios dos náufragos» talvez seja outra presença de Camilo Pessanha n'*A moeda do tempo*, pois remetem à memória apenas espectral, dados os «Tantos naufrágios, perdições, destroços!», de «Róseas unhinhas que a maré partira… / Dentinhos que o vaivém desengastara… / Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos…» (1992, p. 48). É o uso do diminutivo em referência a cadáveres que torna surpreendentemente sombrio o soneto de Camilo Pessanha: até ele chegaram «vozes / que pertenceram / a corpos» hoje transformados apenas em supostos pedaços pequeníssimos: «um enigma eterno ou» «um eco», escreve Gastão, ao misturar, na «água» – lugar do original e pré-individualizante útero, mas também do metafórico afogamento –, a dúvida tanto de vivos como de mortos (sim, sempre em relação) acerca da própria existência de uns e de outros.

Ainda de «vivos» e «mortos» faz-se a relação no poema seguinte, «Com Augusto Abelaira»: «Estávamos no café / uma tarde de sábado / como antes quantas vezes / porém desta vez sós // e à minha pergunta / sobre o seu corpo vivo, / o fim está à vista / respondeu; // o silêncio / seguiu-se por um tempo / como se entre nós dois / se erguesse já a morte» (2006, p. 12). Mais uma vez um poema de Gastão encontra um escritor outro, como no caso de «Com Ruy Belo na esplanada do Campo Pequeno (1966)», de *Repercussão*. Agora, porém, não faz Gastão uma homenagem ao colega, como fizera a Ruy Belo no poema de 2004

(«Ruy Belo é o poeta vivo que me interessa mais» (2004, p. 26), verso que põe o autor de *Despeço-me da terra da alegria*, que escrevera, em fins dos anos sessenta, «Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais» (1997, p. 43), num lugar equivalível ao do próprio Pessoa; Abelaira será como que homenageado em outro poema d'*A moeda do tempo*, «Junto ao canal». Em «Com Augusto Abelaira», o que realmente importa é «o fim» estar «à vista», num espanto provocado pelo fato de que, quando da conversa «no café», o ficcionista ainda estar vivo e, quando da publicação do livro, não mais.

Entretanto, ainda mais espantoso que «o fim» é o que finda, é o corpo. A «pergunta» é «sobre o seu corpo vivo», sintagma impossível numa conversa entre dois indivíduos, pois só faz sentido falar (d)o corpo em duas circunstâncias: a erótica, quando se diz, por exemplo, do corpo de uma pessoa amada, e a fatal, quando «corpo» basta para designar corpo morto, cadáver. É nesta tensão que reside a articulação imediata entre «Com Augusto Abelaira» e «A luz», poema seguinte d'*A moeda do tempo*: «Um tempo há em que os fantasmas vêm / todas as noites todos os dias / no céu pairar como se nuvens / fossem e nós um mar de safiras frias // A luz contudo sobre nós ainda / vibra o seu sexo bárbaro esculpindo-nos / na pele a história desses dias finda; / e o mar que somos, reflectindo // no céu dos outros nossos corpos vivos, / funde num tempo só o findo e o vivo» (2006a, p. 13). Há um aspecto sugerido em «A luz» que ficará ainda mais evidente em outros poemas do livro: não há neles transcendência alguma, apesar de o erotismo ser a única possibilidade que o corpo possui de alguma plenitude. Talvez se pudesse pensar numa transcendência no nível do erótico, pois o «sexo bárbaro» é capaz de realizar um trabalho de escultura «na pele». Porém, mesmo este trabalho do erotismo tem que ver com memória, com passado, com perda e com algo mortal, a «pele». O que é esculpido, ademais, é «a história desses dias finda», e aqui Gastão realiza o que é uma de suas marcas, o uso do hipérbato, neste caso para revelar a própria inversão que Eros sofre, já que está «finda» a história «bárbara» do corpo erótico.

Salto adiante no livro antes de retornar aos dois poemas recém-abordados, pois o «sexo bárbaro» de «A luz» faz-me pensar imediatamente em «O Requiem de Fauré», poema já da segunda parte do livro, «Nós o mundo»: «(…) a música excitava-nos / tal como o sol na praia nos fazia / acreditar no corpo, o real total / em que a água e o ar se incorporavam; / mais tarde alguém diria que era um / requiem pouco mortal e nada austero» (2006a, p. 44). Se o corpo, solar e musical como o menos austero e mais sensual dos réquiens, é o «real total», a

única plenitude possível advirá do erotismo, mesmo porque a «incerta esperança», diz o poema mais adiante, é «só / do corpo, e livre de outra crença» (2006a, p. 45). Desse modo, mesmo uma notícia aparentemente de transcendência, o verso final («libera me domine de morte aeterna» (2006a, p. 45), citação da obra que empresta seu título ao do poema), não se situa numa qualquer crença na eternidade do espírito, tampouco da matéria: permito-me pensar, dada a recorrência do imperfeito do indicativo n'«O Requiem de Fauré» («ouvíamos», «ia», «excitava-nos», «era» (2006a, p. 44), etc.), que a «história desses dias» é de fato «finda», e que, «livre de outra crença», «a pele jovem e lisa» em nada mais se pode sustar senão na memória.

Acabo de grafar «espírito», vocábulo que comparece a «Saturno»: «Durante um longo tempo estremeceu / violentamente o corpo (…) // Era por fim o fim do sacrifício / de uma espécie de espírito (…) // em redor uma dança se movia / dançada por ninguém, dançá-la-ia / depois o fogo quando de comida // o murmúrio dos músculos servisse / à crepitante boca, e eu a visse / (pela janela do forno), expondo o filho» (2006a, p. 27). Saturno é o que não quer ser despossado, é o deus devorador dos próprios filhos. Mas também é Cronos, o tempo que caminha apenas para diante, em direção ao ato de entrega do óbolo ao barqueiro. Dá-se neste poema um desconcertante encaminhamento, pois tudo ruma em direção a uma terrífica imagem, a do forno crematório, acusadora da devoração a que Saturno submete todos os viventes. «Livre de outra crença», o poema não se permite nomear espírito sem que a esta idéia – sim, idéia, pois espírito é algo imaterial – seja acrescida uma modulação: «uma *espécie* de espírito» (grifo meu, claro) é algo que poderia merecer outro nome se outro nome houvesse para identificá-lo.

Volto ao final de «A luz»: «e o mar que somos, reflectindo / no céu dos outros nossos corpos vivos, / funde num só tempo o findo e o vivo». Uma sugestão pessoana de que cada um de nós é «cadáver adiado» (1980, p. 51)? Fato é que o sintagma «corpo vivo», de «Com Augusto Abelaira», reaparece em «A luz», pluralizado. E em «No sol», poema seguinte do livro, os «corpos vivos» só serão ainda vitais num trabalho preciso, apesar de angustiado, da própria forma poética: «Irás achar que foi um erro e foi / um erro, que nada se passou / e na verdade nada acontece nunca / de verdade: a verdade seria // eterna e o acontecido pertence / aos eclipses do tempo precipícios / em que depois da morte ficam vivos / os momentos // caídos: / foi isso um erro porque nada existe / nem nós, já ao império das vagas / submetidos, // porém na praia oblíqua onde estivemos / permanecer no sol foi tudo o que

quisemos» (2006a, p. 14). A luz, no poema que sucede «A luz», será uma metafórica acusação de vida, mesmo que sejamos cadáveres adiados, pois «nada existe / nem nós». A realidade, portanto, é um «erro», tanto no nível da opinião (doxa?) – «Irás *achar* que foi um erro» –, como no da verdade factual, do encontro com a realidade e com a realidade do discurso (logos?) – «Irás *achar* que foi um erro e *foi* / um erro» (os grifos são, evidentemente, meus).

Mas a realidade do discurso poético é a que se mostra capaz de, mesmo numa dimensão talvez ilusória, encontrar certa luz, certo «sol»: apenas em seu dístico final «No sol» possui rima, uma das manifestações mais harmoniosas de que dispõe a poesia. Desse modo, mesmo que tais «momentos» encontrem-se «caídos» (tão «caídos» que o adjetivo vem sozinho na abertura da terceira estrofe, como que efetivamente caído do termo por ele caracterizado), e mesmo que a solar circunstância resida no passado («estivemos», «quisemos»), é com um dístico rimado que o poema se encerra: algo da outra face d'*A moeda do tempo* começa aqui a se mostrar.

«Irás achar que foi um erro e foi / um erro»: de erros faz-se a existência, como volta a ficar notório em «Dentro da vida»: «Não estamos preparados para nada: / certamente que não para viver / Dentro da vida vamos escolher / o erro certo e a certeza errada // Que nos redime dessa magoada / agitação do amor em que prazer / nem sempre é o que fica de querer / ser o amador e ser a coisa amada? // Porque ninguém nos salva de não ser / também de ser já nada nos resgata / Não estamos preparados para o nada / certamente que não para morrer» (2006, p. 26). Este, decerto, é o mais maneirista dos poemas d'*A moeda do tempo*. Manuel Gusmão, no prefácio à edição em livro único de *Outro nome*, *Escassez* e *As aves*, vê ali um «*ethos* maneirista» (2006b, p. 21), que de fato encontro em versos como, por exemplo, «O esforço nestas praias era o / da luz de agosto do amor da / esperança / o inverno traçou / as ruas de vidraças» (2006b, p. 21), da «Canção primeira» de *Outro nome*. Se entendo como «maneirista» uma fala que expõe a tensão entre uma forma rigorosa, muitas vezes equilibrada, e aquilo que posso chamar ainda de desconcerto do mundo, não é apenas nos anos sessenta que se mostra tal «*ethos* maneirista» na poesia de Gastão Cruz: mais uma vez a obra gastoniana apresenta uma notável unidade, apresenta-se, enfim, como obra.

É, pois, num poema rigorosamente rimado e metrificado que o desconcerto do mundo se mostra mais evidente n'*A moeda do tempo*. Acabo de mencionar *Outro nome*, livro mais camoniano de Gastão, e é o muitas vezes maneirista Luís de Camões quem encontro ao fundo

de «Dentro da vida», não apenas o Camões dos sintagmas expressos «amador» e «coisa amada», mas outros, mesmo mais preponderantes: é este poema que revela o despreparo humano para a própria existência, o «erro certo»: «Errei todo o discurso de meus anos» (2005, p. 170) pois «Não estamos preparados para nada / certamente que não para viver». A «magoada / agitação do amor», além disso, não recupera apenas um desconcerto que se vê, por exemplo, no célebre e paradoxal soneto inaugurado por «Amor é um fogo que arde sem se ver» (2005, p. 119), mas também a faceta cruel do inenfrentável Amor, que levou Inês à morte porque quis, «áspero e tirano», suas «aras banhar em sangue humano» (*Lus*., III, 119, 9-10).

Camões dá lugar a Camilo Pessanha e Baudelaire em «Um conto», poema de impactante reflexão acerca das relações e da passagem do tempo. Camões, de fato, dá lugar, mesmo sendo inegável que ainda «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades» (2005, p. 162), ainda, portanto, há um eco maneirista neste Gastão – mesmo porque o autor de *As aves* não é maneirista apenas em diálogo com Camões, mas também com Sá de Miranda, haja vista a releitura feita precisamente em *As aves* do famosíssimo soneto mirandino «O sol é grande, caem co'a calma as aves / do tempo em tal sazão, que soe ser fria» (1969, p. 98). «Um conto», no entanto, convoca versos e verbos de Baudelaire e Camilo Pessanha, o português surgindo logo no sexto verso deste poema que possui 38: «Que tempo é o teu tempo na / paragem do olhar? O tempo tem / passagens que dão para paisagens / indefinidas como um céu / filtrado pelo véu que / esparze quanta flor sobre o olvido» (2006a, p. 32). De relação se fala, de um outro, de um tu; também uma segunda pessoa se afirma no soneto de Pessanha que a «Um conto» subjaz: «Em redor do teu vulto é como um véu! / Quem as esparze – quanta flor! – do céu, / Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?» (1992, p. 46). No soneto de Pessanha, o silêncio («(…) Por que me calas / As vozes com que há pouco me enganavas?» (1992, p. 46)), é a nota triste, desajustada, em desconcerto. No de Gastão, tal nota será o «olvido», lugar da «quanta flor» vinda da *Clepsidra*. Desse modo, a relação se faz em duplo nível, tanto com o outro que é o tu, como com o outro que é Camilo Pessanha.

Recupero o título deste poema que é, seguramente, dos mais narrativos de toda *A moeda do tempo*. Não me refiro, é evidente, a um tipo de poesia que recupere estratégias da prosa a fim de se despir de peculiaridades poéticas; afinal, falo da poesia de Gastão Cruz. Quero mais bem apontar certo fluxo deste longo poema, que permite que algo, efetivamente, seja contado: «Um conto», pois. Um esclarecimento,

breve: refiro-me a «Um conto» como um poema longo tendo em conta a organicidade d'*A moeda do tempo*, livro dividido em duas partes, cada uma com 27 poemas, somando, ao todo, 54. Desses 54, apenas «Coisas contemporâneas», poema final da primeira parte do livro e a ela homônimo, é mais longo que «Um conto», a cujo título devo retornar: além da narratividade, há outro sentido urgente: «Um conto» pode dizer de ajustar contas, mesmo porque não é apenas o tempo em estado de conceptual reflexão que está em jogo, mas também um exercício de autobiografia do sujeito lírico: «Razões / tenho para contar assim os factos / porque é da minha vida que / os retiro» (2006a, p. 32). Logo, «Um conto» *conta*, no sentido da narrativa, e ajusta *contas*, no sentido da recuperação e da atualização do passado: trazer para o presente e fixar em texto, aliás, o tempo perdido, não seria mais uma manifestação da outra face d'*A moeda do tempo*? De todo modo, como uma idéia de valor não deixa de estar presente no título do livro, sinto-me à vontade para ver também no título do poema ora em questão uma idéia de valor: «Um conto», e talvez o ato mesmo da escrita possa ser uma atitude de pagamento do sujeito ao *tempo*, o mesmo *tempo* que, por outra face, lhe deu como moeda a necessária perda de um *tempo* para que ele fosse fixado, em outro *tempo*, no papel, *espaço* com direito a alguma ambição, senão de eternidade, ao menos de longuíssima duração, duração maior que a da vida humana.

«Que tempo é o nosso ainda, por dentro / do olhar somente aberto / para a alma do tempo esse deserto / que se enche de árvores até se transformar / no campo onde, correndo por / entre os pilares vivos talvez / da natureza, dividias / a metáfora?» (2006a, p. 32). É a memória quem «enche de árvores» o «deserto» que é o tempo, «que tempo» «ainda»? Aquele que se funde a um espaço rigorosamente visual e imagético, recuperador dum nuclear sintagma baudelaireano, «vivants piliers». Cito, pois é o caso, o inteiro quarteto de abertura de «Correspondances»: «La nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers» (1985, p. 114). Em suspeita encontra-se a metáfora de Baudelaire: os «vivants piliers» não são, senão «talvez», da «nature», ou seja, o tu do poema de Gastão corre «por / entre os pilares vivos *talvez* da natureza» (grifo meu, decerto). Existe, pois, uma *correspondance* entre os poemas, mas também entre «Um conto» e a perspectiva jamais inequívoca que o livro tem do tempo. Neste caso, mesmo o tempo realiza um notável trabalho, já que a leitura da «coisa contemporânea» que é «Correspondances» vê-se atualizada: a leitura de Baudelaire por Gastão é de hoje,

é, logo, contemporânea, apesar de o poeta francês ser de outro tempo: «há mais de um século, alguém viu / na natureza as árvores que eu vi» (2006a, p. 33).

Além disso, há «correspondances» em «Um conto» que fazem da «natureza» não apenas um lugar possuidor de «forêts de symboles», mas também lugar modificável pelo próprio fato poético: «dividias / a metáfora» pois era feito um trabalho, talvez, no próprio poema baudelaireano, trabalho de entendimento, mas também porque os pilares do tempo, «pilares naturais» (2006a, p. 32), serão uma realidade poética. Se realidade poética, realidade potencialmente interventora no mundo, pois a poesia não apenas recupera do mundo, modificando-as, algumas de suas «coisas» atemporalmente «contemporâneas», mas cria, no mundo, realidades novas, incapazes de existir não fosse tal poética intervenção: «se isto lesses / sei que conseguirias / colocar nos lugares e não apenas / nos textos, de Pessanha por exemplo, / verbos como esparzir» (2006a, p. 32). É o mesmo poema, recém-citado, de Camilo Pessanha que «esparze – quanta flor! –» sobre o poema de Gastão, que, por sua vez, dá ao soneto de Pessanha um poder de intervenção no próprio mundo. Desfazem-se, portanto, as dicotomias mundo x poesia, ou realidade x poema, já que da vida se vai ao texto e do texto, à vida. Por isso também a nuclear das «Correpondances» de «Um conto», seu encerramento: «como posso saber se, / na passagem aberta para o espesso / céu que tu vês, ainda sobrevivem / sobre o fundo do tempo, naturais, / as florestas de símbolos?» (2006a, p. 33). Mesmo no universo da interrogação, não resta dúvida acerca da naturalidade das «forêts de symboles» que Baudelaire, «há mais de século», e, agora, Gastão Cruz, vêem no mundo, desmontando a contradição que pode ser estabelecida entre realidade e poesia, e, no limite, entre mundo e linguagem.

Se assim é, faz todo o sentido perceber na linguagem algo sangüíneo como um corpo: «Ignoras até mesmo / o vão sangue do signo que já / não é palavra nem o breve fio / de água cantando sob / um sol ambíguo / Ele vai derramar-se da / ferida / da linguagem para que / tu recebas / a morte desse líquido» (2006a, p. 23). A estofe recém-citada é a segunda e última de «Mensagem tardia sobre a palavra amor». A ela comparece um dos temas mais presentes n'*A moeda do tempo*, o amor em diversas dimensões, sem que, entretanto, deixem de ser prementes o tempo, pois a «mensagem» é «tardia», e a linguagem, pois é uma «mensagem» que, ademais, tem como assunto uma «palavra». No entanto, a «palavra amor» jamais é expressa no poema, como se apenas compusesse o «líquido» em estado de «morte» mas também

de vida, tanto que pode por outrem, o tu («Ignoras»), ser recebido: trata-se da «ferida / da linguagem». A língua, pois, encontra-se em estado de alguma violência e notável corporificação, pois são os corpos, além de sanguíneos como o «signo», mortais como o mesmo «signo» deverá ser. Não há, assim, qualquer imortalidade, mesmo que o poema lance mão de certa memória cristã, como na herança do «sangue» e na imagem forte da «ferida».

Dois poemas adiante, encontro mais amor no livro, em «A minha vida é a tua eternidade»: «Eu podia já ter / morrido e seria / apenas uma imagem que morria / como tu suicida nesse quarto / de mil novecentos e sessenta e quatro // imagem para mim eterna todavia, / a minha eternidade é a minha vida, / e tudo o que existir para além da memória / que guarda a imagem transitória // já não será o corpo onde tu não estarás / porque ele mesmo há-de tornar-se abstracto / ou seja, inexistente como um opaco / lugar aonde a luz não volta mais; // como tu eu podia / ter morrido / a tua e a minha vida coincidem / no teu tempo mortal e na imagem / eterna enquanto vivo» (2006a, p. 25). O sintagma que dá nome ao poema sofre uma diametral inversão no segundo verso da segunda estrofe: «A minha vida é a tua eternidade» transforma-se em «a minha eternidade é a minha vida». No entanto, «Nada se opõe, tudo difere» (1986, p. 40), e convido Fiama Hasse Pais Brandão (cujo poema citado, «A minha vida, a mais hermética», possui, no título, sintagma idêntico a um que figura também no título do de Gastão) não apenas pela pertinência do que acabo de citar, mas também porque de sua obra é retirada a epígrafe do poema gastoniano: «(…) pensei apenas que tivesses morrido como qualquer outra imagem volúvel e nunca eterna». Mais uma vez: «Nada se opõe, tudo difere»: a volubilidade da vida e a impossível eternidade (é o caso de eu dizer mais uma vez: não há transcendência pós-morte nem imortalidade n'*A moeda do tempo*) não contradizem uma possível eternidade do outro na vida do um. Por isso reafirmo que se trata «A minha vida é a tua eternidade» de um poema de amor, pois é o amor o que possibilita a uma vida poder, ainda que precariamente, eternizar outra, seja esta finda ou «suicida».

Portanto, mais uma vez se mostra a contra-face da *moeda*: se existe a perecibilidade, e se o tom elegíaco é inevitável em se tratando da passagem do tempo, existe, na poesia, um poder fixador, através da memória e da homenagem, do outro. Penso mais uma vez em Fiama, pois é ela a autora de *Homenagemàliteratura*, obra que contém um verso rigorosamente bem-vindo a este ensaio: «e tornar histórico todo o corpo a quem a carência faz amar» (1986, p. 46). Permito-me dizer

que é este o poder fixador da poesia: «tornar histórico», tornar registrado, tornar, em algum nível, duradouro, o corpo insuficiente, em «carência» e pleno de mortalidade que é inexorável ao humano. Por isso a «imagem», no poema de Gastão, pode ser «eterna todavia», pode ser «eterna» apesar de seu estado de inapelável *apesar*.

Já disse eu que a segunda parte d'*A moeda do tempo*, livro simetricamente disposto (27 poemas em cada uma de suas partes), intitula-se «Nós o mundo». Se eu quiser levar a simetria do livro a um extremo porventura exagerado, posso pôr em perspectiva os títulos dos poemas de abertura de cada uma das seções, «A moeda do tempo» e «O futuro do sol», pois são sintaticamente semelhantes, apresentando ambos um substantivo e seu complemento nominal. Poderia então eu dizer que ao «tempo» pertence a «moeda» e ao «sol» o «futuro»? Melhor citar imediatamente o poema inaugural de «Nós o mundo»: «A areia rebenta, / nascimento / que me pertence, esperança / figurada isso foi / por dentro do contorno / do futuro quando, / criança, / o corpo com o sol equilibrava» (2006a, p. 41). Volto à (talvez escusada) equação: se ao «tempo» a «moeda», ao «futuro» o «sol»? Se assim, ao «tempo» também o «sol», pois o futuro está rigorosamente subsumido a qualquer idéia de tempo. Nesse caso, ocorre um encontro de tempos, pois «O futuro do sol», o poema, diz de algo que aconteceu num «futuro», mas um «futuro» do passado, um «futuro» para uma «criança» tão solar como o «corpo» presente n'«O Requiem de Fauré».

Simultaneidade semelhante encontra-se no poema anterior, o último de «Coisas contemporâneas», que localiza o sujeito poético em estado de contemporaneidade ao já citado e mui gastoniano Sá de Miranda: «As aves de que sou contemporâneo / as árvores, os barcos que na ria / se movem ou se fixam sendo imagens / que simultaneamente brilham / em todos os momentos em que as vimos» (2006a, p. 37). É simultâneo ao poeta quinhentista o sujeito do poema, mesmo porque *a vida*, idéia tão fundamental como a morte para o entendimento do fenômeno humano, extrapola as vidas individuais, mas pode ser por elas recuperada: «coisas contemporâneas de uma vida / que excede a minha vida» (2006a, p. 36).

A segunda parte do livro jamais abandona o tempo como tema fundamental, mas a ele adjunta uma convocação mais freqüente do espaço, fornecendo um caráter indissociável a estas instâncias. Com espaço, não deixo de querer expressar uma semelhança entre os títulos das partes d'*A moeda do tempo*: se o primeiro traz «coisas», o segundo traz «mundo». Posso presumir, logo, que o «mundo» se compõe tanto pelo tempo, núcleo estrutural de qualquer espacialidade e núcleo

também do livro, como por «coisas» objetivas, tangíveis, que se acham em estado inalienável de temporalidade. Lembro-me agora dum poema de *As pedras negras* (digo eu, quase já desnecessariamente, por redundante que soa, da organicidade da poesia de Gastão Cruz; não será por isso que um de seus títulos mais representativos seja *Órgão de luzes*?), «O tempo anterior», que reputo conveniente citar aqui: «Chego de noite A casa é como um rio / arrasta corpos em surdina vozes / que só podemos escutar na // água, sonhos velozes / Chego de noite Sei que está presente / esse tempo total / Nada esqueci // mesmo que não o lembre Oh como estende / as asas sobre mim A sua cor / incerta reconheço» (1995, p. 50). Reputo conveniente também silenciar acerca deste poema, oferecendo a palavra a um seu grande leitor, Jorge Fernandes da Silveira: «A casa (…) abriga em si todo o tempo e todo o espaço. Porque nela mais intimamente mora a memória comovida do passado – 'este tempo total' *entre duas memórias*» (2003, p. 398).

«Todo o tempo e todo o espaço»: tenho um bom princípio para ler «A casa da raiz»: «É preciso manter húmida a terra / molhá-la em tempo certo ver a água // correr na mancha negra onde se encerra / a raiz do papiro // Na casa de húmus húmido penetra / com lentidão o líquido» (2006a, p. 54). Repito, com Jorge: «A casa (…) abriga em si todo o tempo e todo o espaço»: a «raiz» «abriga em si», logo, o espaço («casa»), o objeto («papiro») e o tempo. Agora, todavia, o «tempo» pode ser «certo», sem paradoxo algum, ainda que seja incontornável o fato de que «ninguém nos salva de não ser», tampouco de que «também de ser já nada nos resgata» (2006a, p. 26), expostos no poema, «Dentro da vida», que fala do «erro certo» e da «certeza errada». Se o «erro», pois, pode ser «certo», e se o tempo é um dos causadores de tal «erro», o mesmo «tempo» pode ser «certo», pode ser, digo sem receio, bom – aliás, não se costuma unir a «tempo» o adjetivo *bom* quando, por exemplo, faz «sol»? E não é o «sol» um dos elementos de mais positividade no livro de Gastão?

Por conseguinte, o *bom* tempo é o da semeadura, tanto do «papiro» enquanto ser vivo como do mesmo «papiro» enquanto modo de fazer lembrar papel, espaço físico, objetivo, da poesia. E existe certo telúrico erotismo em «A casa da raiz», pois a semeadura é um ato vital de intervenção na natureza feito pelo humano (possuidor do «húmus» que também se vê na terra), e essa intervenção é geradora de vida: nada tem de casual a dupla ocorrência de adjetivos referentes a umidade no poema. Tampouco é casual que as vogais preponderantes do sintagma mais explorador da semelhança fonética em todo o texto, «húmus húmido», sejam fechadas: está sugerida uma abertura

de espaço feita pelo «líquido», também sugestivamente erótico e produtor de vida, na terra até então cerrada porque inocupada.

Possui «A casa da raiz» relação imediata com o imediatamente posterior poema do livro, «Atravessando o Alentejo»: «Campos reverdecidos vos revejo / e não na primavera: em fim de outono; / a água veio, possa o meu desejo / pela chuva desperto vir o sono // também interromper, formoso Tejo / quão diferente do que o abandono / do tempo já secou; curvos, no beijo / à terra verde, como que sem dono, // a terra e eles, os rebanhos comem, / e também os cavalos os felizes / dorsos arqueando, o sol que sai da terra // Ó campos do outono, ó sol do homem / e do mundo suave das raízes /, vejo em vós por engano a primavera» (2006a, p. 55). Mais uma vez faz *bom* tempo; agora, além disso, é possível ver no poema uma espécie de presente absoluto, pois o sujeito enuncia o que enuncia «Atravessando o Alentejo», ou seja, empreendendo uma ação presente: nada em língua portuguesa realiza melhor o trabalho de expressar uma atual realização que a forma nominal do gerúndio. É claro que tal presente se manifesta no poema também pelo presente do indicativo, num *agora* bastante expressivo: «revejo» e «vejo» são os verbos que comparecem, respectivamente, ao primeiro e ao último verso do soneto de Gastão, como que o guardando, em seus limites, do que não seja a atualidade.

Será, portanto, um tempo *bom*, liberto do trabalho da memória que permitiu a Camões escrever um dilacerante par de versos: «do mal ficam as mágoas na lembrança, / e do bem (se algum houve), as saüdades.» (2003, p. 162). Por outro lado, há diversas vozes alheias em «Atravessando o Alentejo», o que empreende uma relação entre tempos diversos que, se põe em questão o que acabei de considerar como uma espécie de presente absoluto, acaba por fornecer-lhe um acento agudo. O soneto de Gastão dialoga com um célebre soneto de Francisco Rodrigues Lobo, cujo primeiro quarteto é: «Formoso Tejo meu, quão diferente / Te vejo e vi, me vês agora e viste: / Turvo te vejo a ti, tu a mim triste, / Claro te vi eu já, tu a mim contente» (1985, p. 65). Não vou muito longe: o Tejo, no poema de Gastão Cruz, é deveras «diferente» daquele «que o abandono / do tempo já secou», ou seja, nada tem de «turvo» o rio que se dá à visão. Além disso, se no soneto do expoente barroco a primavera é apenas uma promessa que mudará o rio e não, seguramente, o indivíduo presa das mudanças («Mas lá virá a fresca Primavera: / Tu tornarás a ser quem eras de antes, / Eu não sei se serei quem de antes era» (1985, p. 65)), em «Atravessado o Alentejo» a «primavera» já se faz presente: «vejo em vós por engano a primavera». Portanto, se o soneto gastoniano investe num

presente protagonista a partir da visão – insisto: «revejo» no primeiro verso, «vejo» no último –, o advento do «engano» importa pouco, já que aquilo que a visão fornece é o que realmente interessa em tal apreciação do mundo e «do mundo suave das raízes», que me permito considerar em acordo (situação bastante pouco barroca ou maneirista) com a «raiz do papiro».

O «engano» é herdado dum já aqui citado soneto de Camilo Pessanha, cuja abertura transcrevo: «Floriram por engano as rosas bravas / No Inverno: veio o vento desfolhá-las…» (1992, p. 46). Em Pessanha, «vão tristes» os «olhos» de «meu bem», enquanto no poema de Gastão «os rebanhos comem, / e também os cavalos os felizes / dorsos» arqueiam. Portanto, o «engano» da visão permite àquele que se encontra «Atravessando o Alentejo» transformar em «primavera», em solaridade («ó sol do homem»), o que seria outonal, o que seriam, repetindo Pessanha, «pétalas, de leve / Juncando o chão» (1992, p. 46).

Mas vejo outro poeta em «Atravessando o Alentejo», poeta cujo nome é o primeiro vocábulo do poema: «Campos». É claro que nem todos os «campos» ditos em poesia portuguesa pós-Pessoa serão Álvaro. Porém, consinto-me em vê-lo sobretudo porque «revejo» é um seu verbo marcante; refiro-me, claro, a «Lisbon revisited (1926)»: «Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –, / Transeunte inútil de ti e de mim.» (1980, p. 255). Também é «transeunte» o sujeito de «Atravessando o Alentejo», pois ele vê o que vê em estado de gerúndio. No entanto, o poema de Gastão é um movimento que, em certa medida, se desfilia da angústia de Campos, pois, mesmo no plano mais imediato, encontra-se além do «Tejo» do heterônimo pessoano: «Alentejo» está aquele que afirma um ato de visão e revisão capaz de primaverizar a outonalidade de Álvaro de Campos.

Já disse algures, digo outra vez: é um livro *A moeda do tempo*, não uma recolha de poemas: após «Atravessando o Alentejo», cuja palavra inaugural é «Campos», «Campos»: «os vivos sobrevivem, condição / simples de quem será sobrevivido // Olhando os campos verdes do inverno / é como se no escasso coração // da minha vida o sangue recebido / de quem antes viveu ficasse eterno // até à minha morte e, depois dela, / noutros sobreviventes esse rio, / não meu e meu ainda, perdurasse / E os campos, que não vela / nenhuma névoa humana, o mesmo rio / do meu sangue para sempre inundasse» (2006a, p. 56). Do «outono» onde se via «primavera», é agora «inverno» na progressão d'*A moeda do tempo*: sim, sempre após o outono, mesmo o benfazejamente enganoso, advém o inverno, e o quarteto da abertura do livro comprova-se, de fato, como uma metonímia: «a moeda» faz-se «fria»

como a mais fria das estações. O fato é que o tempo, seja bom ou não, redunda na morte, e a morte reaparece como tema em «Campos». E o único pós-morte possível, já que «o sangue recebido / de quem antes viveu» é «eterno» apenas «até à minha morte», será simbólico, já que «esse rio» é deveras historicamente literário, sendo, portanto, também dos poetas que o escreveram, e, logo, nele se inscreveram através de suas obras.

Por outro lado, se «esse rio» recupera algum outro, será o referido por Ricardo Reis – enfim está cumprida a promessa do ressurgimento de Reis neste texto: «Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio» (1980, p. 85). O «rio» perdurará, e nele a inscrição do poeta, de seu «sangue» e do «sangue» de seu «signo»; no entanto, inscreva-se ou não na história simbólica deste «rio», o rio passa, e «passamos como o rio». E nele, no «rio», não há «nenhuma névoa humana», e permito-me um quase excesso de leitura, recuperando o poeta cujo nome é idêntico ao do poema: «névoa», num poema intitulado «Campos» e que sucede um outro tão sugestivo de Álvaro de Campos, faz-me pensar na «mágoa» da outra «Lisbon revisited», a de 1923, «Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!» (1980, p. 254): semelhantes tanto sonora como semanticamente (se eu entender a «névoa», quando humana, como metáfora), tanto «mágoa» como «névoa», se fala Ricardo Reis, pode ter a si unido o vocábulo «nenhuma»: «passamos como o rio».

Passa também o sujeito que escreve a andar, junto, não a um rio, mas a um canal russo no antepenúltimo poema do livro: «Penso isto percorrendo / sábado de manhã a avenida Nevsky / e não me é estranho o claro cinzento / de setembro, os lugares não / mudam nem sequer / os transeuntes, Gogol passa / no passeio que / começa a encher-se de gente / e detém-se na ponte sobre o largo canal / Moika: a cidade mais bela assim a ela / se referiu há muito o Abelaira / ao regressar à obscura / Lisboa luminosa; olhando as caras claras / olho o mundo / à sua última etapa chegado, / mas não são últimas todas as etapas?» (2006a, p. 69) (um pormenor de arquitetura: no antepenúltimo poema do livro, portanto no terceiro a partir do fim, é nomeado Augusto Abelaira, que aparecera já no terceiro poema a partir do início). «Penso isto», e começa a ser revelado o que o sujeito da locução pensa. Mas, em se tratando duma obra de tamanha organicidade, pensa ele também no que tem lugar no poema anterior, «O próprio mundo»: «Os poetas que emudecem continuam / escritos no mundo» (2006a, p. 68): o mundo imita a arte, como já ficou proposto em «Um conto», pois o «mundo original», leio ainda em «O próprio mundo», «imita os versos e os ilimita» (2006a, p. 68). Por isso «não me é estranho o claro cin-

zento / de setembro», por isso «Gogol passa / no passeio», pois, além de tudo, «a ela», a S. Petersburgo, «se referiu há muito o Abelaira». Claro: uma cidade mui conhecida através de escrituras e escritores foi por eles inventada, e torna-se familiar mesmo antes de ser (re)conhecida *in situ*.

«o mundo» terá «à sua última etapa chegado»? Sim, se o sujeito de põe de acordo a outro de seus pensamentos, a epígrafe de «Junto ao canal»: «Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!» (2006a, p. 69). O verso de Cesário Verde, gosto de entendê-lo no universo da estrofe a que pertence, que me ajuda, claro, a refletir melhor acerca d'«O Sentimento dum ocidental»: «Batem os carros de aluguer, ao fundo, / Levando à via-férrea os que se vão. Felizes! / Ocorrem-me em revista, exposições, países: / Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!» (2006, p. 131). Numa Lisboa periférica e «obscura» escreve Cesário, e dela o passeante observador da cidade é capaz de traçar uma linha rumo ao Oriente, não mais ao Sul: faz pouco sentido, em fins do século XIX, falar de qualquer «ocidental praia Lusitana» (*Lus*., I, 1, 2), e o trajeto será feito por «via-férrea». Mas «o mundo!» acaba, ou seja, encontra «sua última etapa», onde acaba a Europa – destaco que a S. Petersburgo do século XIX, graças às ações arquitetônicas encomendadas por Pedro I, tem uma feição rigorosamente européia; não Moscou, que será capital russa apenas no século XX.

Gastão, porém, encontra-se em outro tempo, e a *moeda* desse *tempo* será, e terá de ser, outra, sendo também outra a «última etapa»; encerra-se «Junto ao canal»: «volto ao canal onde a aragem fria / a água agita e aparentemente a faz / correr, não estou aqui / talvez, lugar / e tempo anulam o meu ser» (2006a, p. 70): o lugar é tão hegemônico que anula uma hipótese de absolutização do «ser»? Caso o seja, é-o em articulação a um «tempo» que amplia não apenas a Europa, mas também o próprio mundo: o poema seguinte intitula-se «Linha sobre a Ásia»: «Uma linha vermelha atravessa o écran / mostrando que atingimos / já os confins da Ásia» (2006a, p. 71). «via-férrea»? Não mais, Cesário Verde, pois o tempo da viagem de Gastão (realizada, digo de passagem, e não apenas sonhada, pois está o eu lírico a voar) é outro. Sou levado a pensar, dados essa Rússia e esse vôo, numa entrevista de Gastão Cruz a mim concedida, no ano 2003, na qual ele afirma: «não faz sentido para mim chamar-me poeta europeu ou poeta outra coisa qualquer: preferia chamar-me poeta do mundo» (2003).

Do mundo, pois, o poeta, e no mundo, o de seu tempo, mundo expandido: o termo da viagem será o Extremo Oriente: «(…) no fim do continente / longamente traçado / por uma linha que caiu no mar / e se

levanta / logo para chegar a Tóquio» (2006a, p. 71). A linha que Cesário traçou Gastão retraça, distintamente, e a de agora é mais longa, é mesmo «o mundo!». É admirável a viagem do livro, pois os poemas de fato realizam um trajeto em direção ao mais oriental, e não se perca de vista que o mesmo livro já fez outras viagens. Recupero, pois, e retiro de contexto uma construção de Jorge Fernandes da Silveira, agora para melhor compreender a nuclear relação espácio-temporal n'*A moeda do tempo*. A afirmação torna-se talvez peremptória, e a responsabilidade disso é toda minha: «todo o tempo e todo o espaço». Sem problema, pois é (quase) isso mesmo: quantos poetas de quantos tempos distintos passaram pelo livro? Quantos espaços, lugares e coisas passaram pelo livro? Por quantos tempos, de níveis vários, passou o livro? Rearranjo o que insisti em afirmar neste escrito: talvez não sejam apenas duas as faces d'*A moeda do tempo*.

À «última etapa» me vejo chegado, ao último poema do livro, «Nós o mundo»: «O mundo acabará quando não formos nós / o mundo: tudo existe / somente no olhar (…)» (2006a, p. 72). A realidade, mesmo a espacial, é criada pela humana recepção, e nada existe se não existimos «nós». No fim das contas, é o indivíduo quem existe, deixando o mundo de existir para cada um que o abandone. Reaparece a falta de transcendência que tem lugar nos poemas de Gastão, e aparece mais uma vez a dimensão mortal d'*A moeda do tempo*. A arquitetura do livro não apenas faz com que os últimos poemas de cada uma das partes tenham o título, respectivamente, das partes a que pertencem, mas também com que o último poema do livro, em virtude de seu caráter e de sua posição, articule-se com «A moeda do tempo», poema de abertura: «o tempo» paga a «entrada» de quem nele entra; o «tempo», por outro lado, é aquele que criará a circunstância da entrega da «moeda» ao barqueiro.

Referi-me a Caronte outra vez, e é hora de um problema ser levantado: se Caronte será pago, ele será pago por *alguém*: vislumbra-se, pois, alguma hipótese de que algo ocorra num eventual pós-morte? E a falta de transcendência em que tanto insisto? Sigo com o poema: «esse rodar de / gente e de estações / iludindo o sentido a que acedemos / devagar, tarde para o conhecimento que poderia ter-nos / mudado a vida: prosseguimos / sem crença nessa via / olhando os corpos, sobretudo os / nossos plural que guarda / a dúvida de que a / extinção do corpo nos atinja / sozinhos, o mundo somos nós / di-lo a poesia recordando / os sentidos quando o mundo / perdiam, ou julgamos agora / que perdiam o que rapidamente / atravessava o desejo do dia: nada / o extingue, o desejo de que o fogo / a exacta metáfora seria, porém / não vou usá-la

apagarei os / versos como um dia / os irá apagar o mundo reduzido / à minha consciência já vazia» (2006a, p. 71, 72). Sim, existe um eventual pós-morte, mas jamais no sentido de anímica transcendência, jamais no sentido de que alguma eternidade venha num extra-corpo qualquer. O que existe, certamente, é a continuação da precariedade que é o ato mesmo de existir, e que vitima todos: «Não estamos preparados para nada: / certamente que não para viver», «Não estamos preparados para o nada / certamente que não para morrer»: é notável que o muitas vezes maneirista Gastão Cruz utilize, tanto em «Dentro da vida» como em «Nós o mundo», a primeira pessoa do plural como modo de generalizar uma condição, a todos os títulos humana.

Um canto de morte encerra o livro, uma promessa de apagamento: «Distraí-me e já tu ali não estavas» é, como já se sabe, o verso de abertura d'*A moeda do tempo*. Esse encontro entre fim e início provoca um surpreendente efeito, um soberbo sentido novo: como fosse uma oroboro mui especial, o livro fecha-se sobre si mesmo, engole sua própria cauda – ressalto imediatamente que a poesia de Gastão não é afeita a símbolos de dimensão em qualquer medida ocultista; logo, o que pratico aqui é um modo de entendimento, por assim dizer, analógico. Portanto, o que à primeira vista pode fazer aventar a idéia de fechamento, na verdade propõe o contrário, a abertura: a própria oroboro é um símbolo que fala, entre outras falas, de procriação. Além disso, existe a delimitação dum espaço, finito, é claro, mas profícuo, e profícuo porque permissor da movimentação: é a finitude o que permite o movimento, já que seria uma triste condenação movimentar-se no infinito.

Por tudo isso, entrego, com muito gosto, o fecho deste escrito a Maurice Blanchot, pois quer este fecho alguma similitude com o fecho desse cerrado livro aberto: quer este fecho recolher o «apagarei / os versos» de Gastão para, com as palavras de Blanchot, acusar a imensa abertura que a morte em poesia, sobretudo numa como esta, possibilita: «A morte resulta no ser: essa é a esperança e essa é a tarefa do homem, pois o próprio nada ajuda a fazer o mundo, o nada é criador do mundo no homem que trabalha e compreende. A morte resulta no ser: esse é o dilaceramento do homem, a origem de seu destino infeliz, pois pelo homem a morte chega ao ser e pelo homem o sentido repousa sobre o nada; só compreendemos privando-nos de existir, tornando a morte *possível* (…), e a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão» (1997, p. 330).

Bibliografia

BAUDELAIRE, Charles (1985), *As flores do mal* (edição bilíngüe). Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BELO, Ruy (1997), *Homem de palavra(s)*. Lisboa: Presença.

BLANCHOT, Maurice (1997), *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (1986), *F de Fiama*. Lisboa: Teorema.

CAMÕES, Luís de (1978), *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.

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

CRUZ, Gastão (2006a), *A moeda do tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2006b), *Outro nome / Escassez / As aves*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (1995), *As pedras negras*. Lisboa: Relógio d'Água.

—— (2004), *Repercussão*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2002), *Rua de Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.

GUSMÃO, Manuel (2006b), «Uma primeira edição: um tríptico ou um ciclo na poesia de Gastão Cruz». In CRUZ, Gastão, *Outro nome / Escassez / As aves*. Lisboa: Assírio & Alvim.

LOBO, Francisco Rodrigues (1985), *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apresentação crítica, seleção, notas e sugestão para análise literária de Luís Miguel Nava. Lisboa: Comunicação.

MAFFEI, Luís (2003), «Entrevista com Gastão Cruz». Revista Escrita. http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br /cgi. Agosto.

MIRANDA, Sá de (1969), *Poesias escolhidas*. Introdução, seleção e crítica de José V. de Pina Martins. Lisboa: Verbo.

PESSANHA, Camilo (1992), *Clepsidra e outros poemas*. organização e algumas variantes por João de Castro Osório. 7.ª ed. Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (1980). *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (2003), *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus.

VERDE, Cesário (2006), *Obra poética integral de Cesário Verde*. Organização, apresentação, tábua cronológica e cartas reunidas por Ricardo Daunt. São Paulo: Landy.

Uma existência vicariante: *quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Dom Juan*

MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA CARDOSO MENDES
(Universidade do Minho)

1. Ruptura e tradição

O segundo romance de Maria da Conceição Carrilho, *Quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Don Juan* (2007), problematiza a questão da sobrevivência, na literatura ocidental do século XXI, de um mito cuja morte vem sendo anunciada desde finais de Oitocentos e aparece consolidada ao longo do século passado. Por outro lado, coloca, ao leitor e aos especialistas do mito de Don Juan e da temática do donjuanismo, a questão de saber se faz sentido uma nova recriação literária de um mito e de uma temática ininterrupta e exaustivamente explorados nos modos poético, dramático e narrativo desde o século XVII. Com efeito, Don Juan conhece, a partir do texto que o constitui como mito literário (a peça *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, do dramaturgo espanhol do *Siglo de Oro* Tirso de Molina), múltiplas recriações (literárias, cinematográficas, pictóricas e musicais).

Todavia, a dúvida sobre a vitalidade contemporânea do mito de Don Juan é facilmente esclarecida se pensarmos apenas em três acontecimentos recentes: o conjunto de efemérides promovido pelo Ayuntamiento de Sevilha, que, sob o lema «Mitos de Sevilla», inicia precisamente com Don Juan diversas actividades – que abarcam duas produções da ópera *Don Giovanni*, cinema, música, teatro, exposições e conferências – entre 2007 e 2009 [1]; a publicação do romance *The Lost Diary of Don Juan. An Account of the True Arts of Passion and the*

[1] Para mais informações, consultar www.sevilla.org.

Perilous Adventure of Love, do escritor norte-americano Douglas Carlton Adams[2]; e ainda a publicação de *Tres reencuentros y nueve días de amor teórico*, romance da autoria da escritora e diplomata espanhola Helena Cosano. Sublinhe-se que, nos três casos referidos, a ênfase no tratamento do mito e da figura donjuanescos é colocada no masculino.

Importa, por isso, observar os aspectos originais oferecidos pelo romance na reescrita do mito de Don Juan.

O facto de se tratar de uma obra de autoria feminina é significativo no contexto de um mito glosado preferencialmente pelo género masculino[3]. A paternidade masculina do mito e das suas representações mais conhecidas contribui também para a sustentação, no domínio de um grande número de estudos até hoje produzidos sobre Don Juan, de que mito e tema não se abrem com facilidade ao protagonismo feminino.

Chama ainda a atenção, num romance que, como se verá, se debate com questões de hermenêutica literária, que os estudos mais divulgados sobre o mito e o tema tenham sido produzidos sobretudo por investigadores masculinos[4]. Qualquer estudioso do mito de Don Juan recorda Georges Gendarme de Bévotte, Gregorio Marañon, Victor Said Armesto, Giovanni Macchia, Oscar Mandel, John William Smeed, Pierre Brunel, José Manuel Losada-Goya ou Urbano Tavares Rodrigues, mas não identifica com idêntica celeridade especialistas femininas como Shoshana Felman, Camille Dumoulié, Judith Hepler Arias ou Elena Soriano (tanto mais que, neste caso, os estudos consagrados ao mito são cronologicamente muito posteriores). Por outro lado, a abordagem psicanalítica (proposta nos estudos de Felman e Dumoulié), a aplicação do mecanismo girardiano do desejo mimético (nos ensaios

---

[2] O romance é originalmente publicado em 2007 e encontra-se traduzido em português pela Editorial Presença com o título *O Diário Perdido de D. Juan. A Paixão É Uma Arte. O Amor É Uma Aventura*. Trata-se de uma revisitação contemporânea do mito, fortemente contaminada pela sua refiguração romântica.

[3] Considere-se, até ao ano de 2007, a excepção do romance da escritora norte-americana Sylvie Townsend Warner, significativamente intitulado *After the Death of Don Juan* (1939).

[4] José Lasaga Medina (2004: 234) vai mais longe, sustentando que «no hay ningún buen libro escrito por mujer sobre la posibilidad de un Don Juan femenino», justificando essa ausência por razões atinentes à natureza e à história do masculino e do feminino, e ao fundo mítico de Don Juan: «Don Juan es el mito de un deseo exclusivamente masculino y confirma la opinión, bastante extendida todavía, de que el 'sexo sin amor' es predominantemente masculino. La mujer desearía que en la relación erótica esté presente la dimensión afectiva o incluso amorosa, no importa lo fugaz que sea el encuentro, lo que no pasa de ser una especulación, a su vez, masculina».

de Arias) ou a denegação de existência do donjuanismo feminino (na obra de Soriano) conduzem a visões menos globalizantes do que aquelas que são propostas em reflexões com pressupostos mitocríticos e tematológicos produzidas pelos investigadores do mito de Don Juan[5].

No que à revisitação do mito respeita, é também original no romance em análise o protagonismo feminino. É inegável que, na história do mito de Don Juan, se verifica, a partir das refigurações pré-românticas, uma progressiva notoriedade de comportamentos donjuanescos assumidos por mulheres. Não se encontra nelas, todavia, um Don Juan feminino.

Embora sugerido a partir da criação da personagem de Elvira em Molière e, mais latamente, do desenho de figuras femininas como Clarissa Harlowe e a marquesa de Merteuil (no século XVIII) ou da configuração finissecular (literária e pictórica) da «femme fatale», o donjuanismo feminino só se consolida no século XX.

Várias representações do mito permitem verificar a capacidade de domínio e de aniquilação do sedutor exercida por uma poderosa mulher (com traços satânicos e uma predisposição, tão forte quanto a habitualmente atribuída àquele, para destruir o homem). Beleza, poder absoluto de sedução e sexualidade transgressora (que impele os que a rodeiam à violação de normas individuais e sociais) são atributos que fazem da *femme fatale* a versão feminina do herói mítico na tradição ocidental e que, em especial na literatura de Oitocentos, contribuem para a subvalorização do mito de Don Juan[6].

Moderna e contemporaneamente, a proliferação literária de mulheres fatais, de beleza sinistra e destruidora, mas também de um incomensurável poder sedutor, responde a manifestações de crescente iniciativa feminina no campo da sedução e das relações sexuais. Mulheres adúlteras como Emma Bovary, Anna Karenina e a Regenta, fatais heroínas camilianas ou a queirosiana Leopoldina foram autênticas protagonistas da sedução e sujeitos activos de desejo erótico.

Na Era contemporânea, a concepção trivializada de Don Juan também atinge algumas figuras femininas. Em ícones como Brigitte Bardot, Marlene Dietrich e Marilyn Monroe, algum cinema do séc. XX

---

[5] São também esses pressupostos que subjazem à nossa tese de Doutoramento, apresentada no ano de 2006 e intitulada *Don Juan na literatura portuguesa: recepção de um mito literário*.

[6] Mais genericamente, Mario Praz (1976: 141) observa que o poder de atracção amorosa, exercido na primeira metade do século XIX pelo ***homem fatal***, passa a caber, na segunda metade de Oitocentos, à ***mulher fatal***.

prolonga um certo padrão estereotipado da mulher fatal, equiparável à redução do nome «Don Juan» a mero sedutor insaciável e conquistador invariavelmente bem sucedido, graças à fortuna, beleza física ou simples habilidade técnica.

Na literatura portuguesa especificamente considerada, podemos encontrar personagens e textos que representam parcialmente a temática do donjuanismo feminino – Luísa e Leopoldina n'*O Primo Basílio*; algumas personagens da literatura naturalista, outras da ficção narrativa de Aquilino Ribeiro; os sonetos de Florbela Espanca, ou ainda o romance *Eugénia e Silvina*, de Agustina Bessa Luís – mas não Don Juans femininos. A sua presença é, por isso, um aspecto inovador fundamental no romance *quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Don Juan*.

A condição necessária para que o mito se expresse na sua totalidade é a existência de três unidades (ou invariantes) que compõem o cenário donjuanesco: a morte, o grupo feminino (que estabelece um vínculo entre os três elementos do sistema) e o herói.

Neste sentido, a passagem do mito literário à temática donjuanesca implica que sejam considerados o desaparecimento de um ou vários elementos da estrutura fixada por Tirso de Molina e a presença do donjuanismo feminino, acompanhada quase invariavelmente de juízo masculino desfavorável.

Tal como o masculino, também o donjuanismo feminino é passível de análise em duas vertentes: aquela que, superficialmente, divulga a capacidade de sedução de novos amantes e a que persegue objectivos mais profundos: uma vocação de Absoluto e um desejo sempre insatisfeito de realização amorosa.

Marinela é um Don Juan feminino e corporiza as duas vertentes do donjuanismo. Mas é também um Don Juan subversor, especialmente do motivo da Beleza. Em todas as recriações do mito, a Beleza é um dado adquirido e um factor decisivo para o êxito das conquistas de Don Juan. Neste romance, o estereótipo da Beleza donjuanesca não é mimetizado.

Genericamente, o romance mantém os três elementos que configuram, desde o século XVII, o mito literário, transferindo, todavia, o protagonismo para o feminino.

Como dissemos, o romance contraria uma visão apocalíptica, nascida já em finais do século XIX, sobre a morte do mito de Don Juan, que foi então anunciada e que tem alguma consistência nas recriações donjuanescas dos séculos XX e até XXI.

Desde finais de Oitocentos, a literatura donjuanesca tende à humanização redutora que, ora envelhece Don Juan e torna irrisórias as suas pretensões de sedutor eternamente bem sucedido, ora substitui a heróica busca da mulher perfeita pela trivial conquista daquela que garanta o bem-estar económico. Os dois processos (envelhecimento e aburguesamento) dominam a visão do mito nas últimas décadas de Oitocentos.

O amor, quer como manifestação passional do Romantismo, quer como caridade e entrega ao outro nas versões finisseculares e primossseculares, constitui um forte catalizador da desmitificação de Don Juan.

As marcas de usura do tempo, a entrega do herói a objectivos mais concretos (o matrimónio, a paternidade, a política ou a vida empresarial), a escalpelização que o transformou em caso clínico, a ausência do confronto com a Morte (realizada pela eliminação do motivo do convidado de pedra, porventura a mais violenta desmitificação a que se assiste nas versões de fins de Oitocentos, uma vez que Don Juan é privado do confronto com o Além) e, consequentemente, o despojamento da dimensão transcendente no mito[7], são alguns dos factores determinantes que conduzem, em finais do século XIX, ao desaparecimento de Don Juan e à emergência de um tipo literário que conserva apenas uma característica do esquema mítico: a incansável perseguição de mulheres. Por este motivo, consensualmente se considera que no século XX desaparece Don Juan e nasce o donjuanismo[8].

---

[7] A morte do mito é invariavelmente associada à morte de Deus. Este princípio é reproduzido em numerosas versões do século XX: a peça que Michel de Ghelderode publicou em 1928 sob o título *Don Juan* (ampliada em 1942 e desde então intitulada *Don Juan ou les Amants chimériques*, uma comédia de tom moralizador, onde Don Juan é um homem débil e tímido, que conhece uma glória efémera quando se disfarça de Burlador na época carnavalesca); o conto «O colóquio», de Milan Kundera, incluído em *Smesné Lásky* (colectânea de textos datada de 1968 e traduzida para língua francesa dois anos mais tarde); a peça *Don Juan*, publicada por Henry de Montherlant em 1958 (cujo título definitivo seria *La Mort qui fait le trottoir*).

A desmitificação de Don Juan (realizada através da privação da sua dimensão sobrenatural) é visível tanto nas versões inspiradas em Mérimée (uma vez que a associação da figura mítica à figura histórico-lendária de Miguel de Mañara se traduz na conversão e até na santificação de Don Juan, *e. g.*, Dumas, Unamuno António Patrício, este já na segunda década do século XX, mas com fortes incidências finisseculares), quanto naquelas que resultam de uma interpretação científica (empenhada na apresentação de um Don Juan envelhecido, física e/ou mentalmente doente, ou ainda socialmente parasitário e, por isso, destinado à exclusão natural da comunidade, *e.g.*, Quintero, Grau, Azorín ou Guerra Junqueiro).

[8] Cf. Carmen Becerra Suárez (1997: 166).

Uma vez eclipsada a personagem mítica, restam figuras masculinas (por vezes femininas) que corporizam o donjuanismo enquanto sede inesgotável de conquista e de acumulação de seduções[9].

2. Diálogos

A complexidade do romance em estudo deriva, em primeiro lugar, do facto de ele convocar variadas referências literárias, que não são apenas do domínio do mito de Don Juan e da temática do donjuanismo.

Embora o título antecipe uma intertextualidade privilegiada – aquela que é estabelecida com a comédia de Molière –, outras relações dialógicas podem ser identificadas.

A conexão intertextual com o texto francês observa-se na tradução de algumas passagens de *Dom Juan*, na mimetização da atmosfera da obra dramatúrgica e na retoma de intenções autorais. Uma breve passagem onde se descrevem as emoções de Marinela após a leitura do discurso inaugural de *Le Festin de Pierre* esclarece as razões deste diálogo preferencial:

> «Terminada a leitura, parecia sem reacção, embebida em pensamentos: que fúria de viver, a de Dom Juan! Como é livre e desprendido, a viajar pelo mundo, leve e despreocupado, de aventura em aventura, sem que nada ou ninguém o consiga prender! Será que viveu mesmo assim, a desafiar todas as leis da vida, sem medo de nada, nem da vida, nem da morte? Será que existe um ser igual à superfície da terra? Ter-se-á Molière inspirado em si próprio? É Dom Juan um auto-retrato ou inspirou-se numa outra pessoa? (Carrilho, 2007: 43).

Da leitura deste excerto, pode concluir-se que, contrariando lugares-comuns (literários, cinematográficos e sociológicos), de acordo com os quais Don Juan é o coleccionador de conquistas e o sedutor que não conhece fracassos, a figura mítica representa aqui sobretudo a alegria de viver e o prazer da descoberta e da experiência (proporcio-

---

[9] O que não significa que aceitemos o princípio de que qualquer homem pode ser Don Juan. Esta concepção da personagem e do comportamento donjuanesco é sustentada por Eduardo Scarlatti (1927: 212): «Sempre que o homem se desvia das necessidades da reprodução da espécie para aspirar exclusivamente ao amor físico, à volúpia estéril, aproxima-se de Don Juan. Neste sentido, o *donjuanismo* é uma tendência mais ou menos desenvolvida em todos os indivíduos».

nado, por exemplo, pela longa viagem de oito meses, que permitirá a Marinela redefinir relações familiares e amorosas).

A primazia da felicidade de viver justifica também o diálogo, no interior da narrativa, com o romance *Pantagruel*, de Rabelais, o título e o conteúdo do capítulo de abertura da Segunda Parte («Do nomadismo e da sua exaltação») ou ainda a metáfora Marinela mulher-pássaro (*idem*: 79).

Em última instância, a identificação da obra com a recriação feita pelo dramaturgo francês proporciona uma leitura autobiográfica do romance.

Outra aproximação à comédia de Molière detecta-se, como dissemos, nas intenções autorais. O dramaturgo francês não revelou interesse significativo pela «lição» teológica proposta no desenlace de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, substituindo as intenções moralizadoras e didácticas da peça espanhola pela sátira social. Também Marinela (obra e personagem) é um pretexto para reflexões de natureza social, nas quais se adivinha o pendor crítico e actual desta narrativa. Observem-se, a título exemplificativo, o capítulo 7 da Primeira Parte, ironicamente intitulado «Das vantagens da mobilidade», e a interrogação retórica nele contida:

> «Não vivemos nós, neste século XXI num mundo de transformações diárias, de permanentes alterações? Qual o grande lema hoje, nas escolas, nas universidades, no trabalho? Mobilidade, mobilidade e mobilidade, só para verem como o mundo moderno é tão avesso à monotonia. (...) lembrei-me das palavras de Cíndia, no final de uma aula: Sabes, Marinela, a mobilidade de que tanto se fala hoje é mais uma palavra bonita para nos porem a andar. Hoje, passado um ano no mesmo trabalho, a nossa cara fica desagradável e tão velha, meu Deus, caquética, de meter dó» (*idem*: 57-8).

A desvalorização do motivo da sedução como componente inalienável do mito de Don Juan e a sua substituição pela apologia do prazer de viver são ainda confirmadas pela refutação, no capítulo 8 da Primeira Parte, da tese de Milan Kundera, também ele leitor e glosador do mito. No *Livro dos Amores Risíveis,* o escritor checo procura demonstrar que um Don Juan na segunda metade do século XX é um anacronismo (porventura, era-o já também para Torrente Ballester, na necessidade de situar o herói de *Don Juan* (1963) no século XVII e de demonstrar a dificuldade da sua aceitação social na década de sessenta do século passado, a mesma em que Kundera publica *Směšné Lásky*): em primeiro lugar, porque a ausência de constrangimentos para a

sedução, numa sociedade que facilita encontros ocasionais, torna irrisória a existência de um Don Juan, cujo comportamento implica uma constante resistência desafiadora a convenções (sociais, familiares, religiosas e éticas); em segundo lugar, a vida do Grande Coleccionador (que, nas recriações novecentistas, terá substituído a figura mítica) está contaminada pela morte, muito antes de que esta se concretize. Nesta medida, Havel, o pseudo-Don Juan criado por Kundera, desmitifica o confronto do arquétipo mítico com o sobrenatural, racionaliza Don Juan e converte os seus actos imprevisíveis em acontecimentos rotineiros:

> «D. Juan transportava sobre os ombros um fardo trágico que o Grande Coleccionador nem sequer imagina porque no seu universo nenhum fardo tem peso. Os blocos de pedra transformaram-se em plumas. (...) D. Juan transgredia descaradamente as convenções e as leis. O Grande Coleccionador não faz senão aplicar docilmente, com o suor do seu rosto, a convenção e a lei pois coleccionar faz doravante parte das boas maneiras e do bom tom» (Kundera, 1998: 97).

Embora Havel admita que os envolvimentos eróticos o enquadram na categoria do Grande Coleccionador, a constatação não se traduz na vivência de um sentimento pessoal de gratificação: a «comédia» da sua existência enquanto «coureur de jupons» não possui a vitalidade do arquétipo mítico, não traduz a imprevisibilidade que Don Juan imprime ao erotismo e, sobretudo, deixa morrer a dimensão trágica – *eterna* e *heróica* – da figura mítica. «O fim dos D. Juans» acontece quando o confronto com a morte desaparece.

No texto agora considerado, o princípio de que o Don Juan contemporâneo se metamorfoseou em coleccionador de mulheres é repudiado nas palavras de Cíndia. Essa recusa corresponde a uma retoma da essência do mito e da figura:

> «Ver no Dom Juan um pobre coleccionador capitalista moderno é muito limitado, além de não concordar absolutamente nada com a ideia da impossibilidade de um Don Juan moderno, por não existir mais sagrado para profanar! Não, Don Juan é um mito com lugar cada vez mais assente no Panteão dos mitos, a figura mais emblemática do sonho de todos nós: viver sem medo» (Carrilho, 2007, 69-70).

A intertextualidade com o romance *Pantagruel* (1532), de François Rabelais, constitui outro elemento inovador em *Quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Dom Juan*. É sabido que, desde o século XVII, a figura de Don Juan aparece associada e confundida com diversas personagens de sedutores (reais e ficcionais): o libertino

veneziano Casanova, o protagonista do romance epistolar de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, o conde Drácula, do romance homónimo de Bram Stoker. O cinema tem também contribuído decisivamente para esta assimilação (geralmente, num sentido que banaliza a figura mítica), criando personagens identificadas (nos ecrãs e na vida) com Don Juan (Rudolfo Valentino, Robert Redford e, sobretudo, James Bond). A sociedade contemporânea tem-se também empenhado em trivializar Don Juan, associando-o a algumas chamadas «figuras públicas» (ou à pouco feliz imagem do «playboy»).

A associação de Don Juan a Pantagruel é, todavia, inédita na história do mito. Tal aproximação, que conclui o penúltimo capítulo do romance, funda-se, mais uma vez, na visão de uma figura mítica que vive intensamente: do mesmo modo que Pantagruel é «a encarnação de um apetite desmesurado pela vida, expoente simbólico do humanismo renascentista» (*idem*: 132), Don Juan ambiciona «devorar a vida, a partir das mulheres, um gigante do prazer que não se deixa nunca abalar por considerações morais» (*idem, ibidem*); nos contextos históricos em que decorreram as suas vidas, Pantagruel e o Dom Juan da corte de Luís XIV foram perseguidos como heréticos e libertinos que satirizavam a sociedade e questionavam os valores dominantes.

É inegável a preferência da autora pela criação de relações intertextuais com obras da literatura francesa, de que é uma profunda conhecedora, enquanto docente e investigadora universitária. No entanto, esta reescrita contemporânea do mito dialoga com outros textos, designadamente com a ópera de Mozart-Da Ponte e com o romance *Le Rouge et le Noir*, de Stenhdal.

Durante a assistência, em Praga, a uma representação de *Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni*, Marinela vive emoções desconcertantes e deslumbradas, que não podem deixar de recordar as que são confessadas pelo romântico alemão Ernst Theodor Hoffmann em *Don Juan. Eine febalhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* (1814)[10] ou ainda por José Saramago, no prefácio do libreto para a ópera de Azio Corghi, a que deu o título *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. O fascínio do escritor português pela recriação operática do mito e a assistência, na cidade que conheceu a sua estreia em 1787, são os motivos apresentados para a elaboração do libreto:

> «Se há uma ópera no mundo capaz de pôr-me de joelhos, rendido, submetido, é esta. Tinha-me esquecido, ou não lhe dera suficiente atenção se

[10] Cf. E. T. A. Hoffmann (1977: 83-7).

> alguma vez o li, que *Don Giovanni* havia visto a luz da ribalta em Praga. (...) E ali estava eu, com o pulso agitado e as mãos trémulas, rodeado de século XX por todos os lados, menos por aquele, desejando uma máquina de viajar no tempo para desandar num instante aos quase duzentos anos que me separavam daquele momento» (Saramago, 2005: 14).

Observe-se a proximidade com as seguintes confissões de Marinela:

> «À medida que decorria a ópera tinha uma sensação de leveza, como se fosse perdendo todo o peso do mundo, as apreensões, os medos, os terrores. (...) Dia após dia, a minha respiração abria-se, o meu corpo entregava-se ao mundo e ia perdendo todas as atitudes defensivas, como se uma espécie de sol tivesse entrado, definitivamente, em mim» (Carrilho, 2007: 78-9).

O encantamento por *Don Giovanni* é ainda demonstrado pela citação adulterada: «Em Itália foram mil e três as mulheres conquistadas» [11].

Se em Praga Marinela vive um dos momentos mais exaltantes de contacto com uma recriação do mito, em Sevilha (espaço indelevelmente associado à sua constituição literária) conhece uma das mais surpreendentes experiências oferecidas pela viagem: Sevilha é o berço

---

[11] O catálogo ou *lista numerosa* das vítimas de Don Juan constitui um dos pontos altos da ópera mozartiana na ária em que Leporello enumera «mille e tre» mulheres seduzidas, ratificando a dispersão infinita do herói:

> «Madamina, il catalogo è questo
> delle belle che amò il padron mio;
> (...) V'han fra queste contadine,
> cameriere, cittadine,
> v'han contesse, baronesse,
> marchesane, principesse,
> e v'han *donne d'ogni grado*,
> *d'ogni forma, d'ogni etá*.
> (...)
> Non si picca se sia *ricca*,
> se sia *brutta,* se sia *bella*:
> purché porti la gonnella
> voi sapete quel che fa» (Da Ponte, 1995: 16; itálicos nossos)

Don Juan torna-se símbolo do **excesso** de desejo sexual, de paixão e de auto-confiança. Os motivos observam-se claramente no protagonista da ópera de Mozart, como se infere da leitura da famosa «ária do catálogo», na qual Leporello enumera o número de mulheres seduzidas por Don Giovanni: «In Italia seicento e quaranta, / In Lamagna duecento e trentuna, / cento in Francia, in Turchia novantuna, / ma in Ispagna son già mille e tre» (Da Ponte, 1995: 15).

do mito literário de Don Juan; mas é também o lugar que conhece a sua mais famosa representação, a peça romântica de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*.

Outro interessante diálogo do romance é aquele que se estabelece com *Le rouge et le noir*, de Stendhal[12]. Marinela simboliza, no vestido vermelho e na intensidade erótica com que se entrega a múltiplas, ocasionais e efémeras conquistas, o fogo da paixão (também vivida por Julien Sorel). Mas o vermelho que acompanha este Don Juan feminino simboliza ainda um acto de aniquilamento, que elimina definitivamente o sedutor donjuanesco. O negro, por sua vez, metaforiza o Transcendente (presença fundamental no romance, retomando por essa via uma invariante necessária para a constituição do mito literário) e a morte, que vem anular, no desfecho, a possibilidade de sobrevivência do donjuanismo (masculino).

3. Mito e metaficção

Numa narrativa onde sobressaem aspectos metaficcionais, chama de imediato a atenção o facto de quase todas as personagens se movimentarem no universo da Literatura. O caso de Marinela, protagonista e, por vezes, voz de enunciação, é o mais exemplar. Ela é, desde a infância, uma leitora compulsiva (não por acaso o capítulo 2 da Primeira Parte se intitula «Uma devoradora de livros»), que molda muitos dos seus comportamentos em função das leituras que a acompanham ao longo da vida. Durante os primeiros anos, aplica um dos princípios do celebérrimo *Como um romance*, de Pennac: «O direito de se identificar com os heróis dos romances», pois afirma «**viver por procuração dos meus heróis romanescos**»: usa os trajes que vê associados a Branca de Neve, sente-se uma incompreendida Xerazade. No início da vida adulta, lê a comédia de Molière e, como vimos, reconfigura toda a sua atitude perante a vida, em particular, junto do universo masculino. Quando viaja pelo mundo, diz que «Há já muito tempo que queria

---

[12] Embora fazendo parte do movimento intra-romântico de reacção contra Don Juan, Stendhal revelou em *Le Rouge et le Noir* uma declarada simpatia pelo *Don Juan* de Byron, tornando-o uma presença constante não só através de diversas citações extraídas do poema épico (sete, no total), mas também por análoga ridicularização dos propósitos donjuanescos de Sorel: «Julien s'obstinait à *jouer le rôle d'un don Juan*, lui qui de la vie n'avait eu de maîtresse» (Stendhal, 1972: 111**;** itálicos nossos**).**

imitar Júlio Verne» (*idem*: 67); exalta-se com a leitura do *Pantagruel*; estabelece uma relação de profunda amizade com Cindia, a professora de Literatura que prepara uma tese de Doutoramento sobre o mito[13].

Estas observações são determinantes para a caracterização da protagonista do romance: revelam, por um lado, a preferência pela mimetização de personagens femininas vitimizadas pelo Mal, mas que acabam por se mostrar capazes de repor o Bem, e, por outro, a necessidade de encontrar na Literatura compensações para as carências afectivas reais. Para Marinela, imitar a Literatura revela-se muito mais estimulante do que reproduzir comportamentos daqueles com quem convive. Este é, de resto, o motivo principal de um prolongado conflito com a figura materna. O casamento aparece aos olhos da mãe como comportamento «normal» de todas as jovens, enquanto representa para a donjuanesca Marinela um obstáculo ao imperativo de liberdade e uma temível possibilidade de conformismo à previsibilidade e à rotina que nele projecta.

É também a imitação do comportamento de heroínas literárias que conduz Marinela a uma grande debilidade física, na infância – lembrando que jamais vira Xerazade a comer – e, posteriormente, a um apetite incontrolável e ao fascínio pela culinária – depois da leitura do *Pantagruel*. E, por fim, numa das mais interessantes cenas do romance, aquela em que Marinela visita um cemitério em Roma (capítulo 3 da Segunda Parte), a personagem deixa-se prender pela figura de um homem idoso que lê junto de uma sepultura a história infantil *A Princesa e a Ervilha*. Neste episódio, o romance aproxima-se do género fantástico. A pessoa sepultada – Marilou, irmã da protagonista, falecida com apenas quatro anos – torna-se confidente de Marinela. A narração deste encontro fantástico projecta uma contaminação com o Transcendente (presente em diversas refigurações do mito) e determina o termo da viagem-peregrinação (onde encontramos analogias com aquela que Byron realiza quando escreve o inacabado *Don Juan*).

Mas Marinela é também uma escritora que vive as angústias, as ansiedades e as frustrações de um criador literário: o projecto infantil do diário é abandonado; os Cadernos de Reflexões que acompanham a sua adolescência não ocultam a ambição de produção (não alcançada) de um romance.

---

[13] Cíndia revela um comportamento idêntico ao de Sonja, a protagonista feminina do romance de Torrente Ballester. Enquanto especialistas do mito de Don Juan, ambas deveriam estar imunes às estratégias de sedução donjuanescas. Mas nenhuma das duas resiste ao domínio do conquistador.

A narração em primeira pessoa permite-nos verificar que o romance também se debate com a situação existencial do escritor. Este aspecto constitui, segundo Inger Christensen (1981: 13), uma das marcas recorrentes das narrativas metaficcionais, uma vez que elas «deal with questions essential to any novelist: the narrator's conception of his own role and art».

Portanto, o romance é um diálogo com a própria Literatura: Marinela é leitora e escritora e, nesta segunda qualidade, sustenta que a presumível ausência de talento tem de ser compensada pelo esforço; a mesma candidata a escritora confessa preferir diálogos, uma opção verosimilmente partilhada com a narradora, que aposta (em especial na Primeira Parte do romance) no diálogo como forma privilegiada de interacção verbal; Cindia é professora de Literatura e prepara uma tese sobre «Literatura Obesa e Literatura Anoréctica»; Dórian, colega de escritório de Marinela, é também um amante da literatura: colecciona, num recatado e singular espaço de um apartamento despersonalizado, quadros e fotografias de escritores e de personagens de romances célebres, assumindo destaque o texto e a pintura de D. Quixote, de Gustave Doré, e uma fotografia de Stendhal; no quarto de Marinela acumulam-se Molière (em texto e em fotografia), Rabelais, Maupassant, e quadros impressionistas.

Vários investigadores têm assinalado que um dos aspectos mais marcantes da narrativa contemporânea é a sua tendência para a auto-referencialidade ou auto-representação[14]. O romance em análise apresenta, como se viu, várias marcas metaficcionais, uma vez que reflecte sobre a existência da própria literatura. Destacamos ainda mais duas dessas marcas:

– a problematização da noção de autoridade enunciativa. O romance assimila uma diversidade de discursos, da qual resulta uma estrutura melódica, que recorda uma composição musical: duas narradoras e um narrador (que embora ocupe apenas um capítulo, terá um papel decisivo na decifração do enigma proposto na Segunda Parte) mostram-se por vezes rivais discursivos. A alternância entre a primeira e a terceira pessoas contribui para relativizar a omnisciência do autor

[14] Embora a metaficção não seja um fenómeno exclusivo da narrativa contemporânea, remontando à própria origem do romance (cf. Juan-Navarrro, 1998: 23), é ela que radicaliza o uso de procedimentos de natureza auto-referencial. Sobre esta matéria, *vide* Robert Alter (1975) e Patricia Waugh (1984).

implícito. Verifica-se assim um fenómeno idêntico ao representado no romance *Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester: no texto do escritor galego antagonizam-se as vozes do protagonista e do criado Leporello e observa-se um constante duelo entre a realidade e a ficção; no romance de Conceição Carrilho, as narradoras são igualmente aprisionadas em dois mundos – o «real» e o «ficcional» ou «fantástico». A simbiose de vozes ou polifonia vocal retira ao narrador a omnisciência discursiva – pois o leitor não pode aceitar que haja uma única voz detentora da vida e dos comportamentos das suas personagens, ao contrário do que acontece, por exemplo, com o narrador realista – e institui a problemática da alteridade.

A alternância encaixa-se, do nosso ponto de vista, num propósito de maior alcance: o desafio lúdico proposto ao leitor. Este repto harmoniza-se com a alegria e o prazer de viver experimentados por Don Juan. De facto, o romance apresenta duas narrativas especulares, complementadas por uma terceira (no desfecho da obra).

O **epílogo**, que sobressalta mesmo o leitor assíduo de recriações donjuanescas (onde não faltam surpresas), oferece uma alternativa à autoridade e à omnisciência da narração na terceira pessoa, confirmando assim a assimilação de uma variedade de discursos representada ao longo das duas partes do romance.

Em termos de filiação na tradição mítica, o desfecho propõe ainda a substituição do episódio fantástico protagonizado por um enviado divino por uma dramatização da morte de Don Juan num espaço que recupera o ambiente cénico do mito, mas transfere para Marinela os atributos e a acção do Comendador: «parecia que toda a casa ia ruir, em *estrondos infernais*, que uma trovoada assustadora aumentava. *Raios caíam perto de Marinela*, que permanecia de pé, *petrificada*» (Carrilho, 2007: 147; itálicos nossos);

– a auto-referencialidade da narrativa contemporânea manifesta-se também na utilização de códigos procedentes de outros discursos, por exemplo do teatral e do cinematográfico.

No caso deste romance, assiste-se à inclusão de códigos próprios do ensaio (uma vez que um capítulo é uma transcrição de uma parte da tese de Cindia), do conto feérico, do discurso dramatúrgico e, porventura, da narrativa policial.

Os empréstimos contribuem para acentuar a indeterminação do desenlace e para relativizar, uma vez mais, a autoridade do narrador, que acaba por se render ao papel de espectador do acto dramático da protagonista.

4. Conclusão

A leitura «aberta» do romance é proporcionada não só pela polifonia vocal, mas, antes dela, pelo título, criador de um efeito também plural: o indicador temporal exprime uma epifania (que o capítulo 5 vem comprovar). A revelação só é possível na aceitação de que a vida é transformada pela leitura, de tal modo que a protagonista deste romance parece viver uma existência em segunda mão.

Mas a experiência da leitura desencadeia um outro motivo crucial do romance: o motivo da viagem, que abre a Segunda Parte, e que permite a concretização das duas vertentes do donjuanismo: a imediata[15] (representada na metáfora da caça), pois Marinela seduz ao acaso homens que encontra em várias cidades europeias; a mediata, realizada através de um encontro com um colega de escritório, Dórian, supostamente o único que não teria despertado interesse na protagonista, mas que se torna decisivo para a dimensão frívola e acumulativa do donjuanismo. Esta vertente profunda da temática donjuanesca é traduzida em expressões como «apaixonei-me pela primeira vez» (p. 102), «avassaladora e exclusiva paixão» (p. 105) ou ainda «o único pensamento, o único desejo, o único interesse da sua vida tinha apenas um nome, um só: Dórian» (*idem*: 102, 105 e 107).

É nossa convicção que a paixão por Dórian situa o romance na senda das revisitações românticas da temática, pois recupera alguns dos seus motivos predominantes: o ciúme, a quebra de auto-estima e o remorso (introduzido no mito pelo estilo epocal romântico).

Mas também aqui o romance introduz uma nota subversiva na história do mito: a partir do Romantismo, mais precisamente do texto do alemão E. T. Hoffmann, uma única mulher é investida de poder redentor. Na literatura portuguesa, encontramos na novelística camiliana diversos exemplos da conversão do sedutor por intercessão feminina. Ora, no romance em estudo, esse poder de regeneração cabe ao elemento masculino. Poder-se-ia então dizer que Dórian é uma espécie de homem-anjo (o equivalente da mulher-anjo criada pela literatura romântica). Mas será que essa capacidade existe realmente ou é mais um elemento do constante jogo com as expectativas do leitor?

---

[15] *Carmen*, o romance do hispanista francês Mérimée publicado em 1845, anuncia já o donjuanismo feminino. Na figura de uma cigana (que inspiraria o libreto da famosa ópera de Bizet), pode encontrar-se uma réplica feminina do Burlador, particularmente no que toca à insaciabilidade da conquista de amantes (traduzida na expressão que define a regra de vida da heroína: «J'ai des amants à la douzaine»).

No título também, o verbo «imitar» comporta uma dupla significação: será que Marinela decide mimetizar o comportamento de Dom Juan? Ou então (interpretação plausível no contexto de um romance que dialoga com a criação literária), será que esta mulher decide imitar, pela escrita, a peça francesa do século XVII? Neste caso, ela identificar-se-ia com a personagem borgesiana de Pierre Menard.

O título possibilita a enunciação de uma derradeira conjectura: o que acontecerá a uma personagem masculina que decida reproduzir o donjuanismo de Marinela? Que efeitos resultarão da hipótese *Quando Don Juan decide imitar Marinela Salero Cortez?*

Um último elemento explorado no romance (e pouco aprofundado nas recriações literárias do mito de Don Juan) é a ausência de instrumentalização da protagonista para veicular juízos de valor. Desde o texto fundacional, Don Juan é um pretexto para difundir comentários sobre o comportamento licencioso de uma personagem masculina que colecciona conquistas[16]. Em quase todas as recriações, Don Juan é condenado e a sua exclusão permite reimplantar equilíbrios sociais e morais.

Em contraste com a tradição literária donjuanesca, o comportamento de Marinela (auto-caracterizada como «Don Juan de saias») não é clinicamente dissecado nem eticamente julgado.

Em síntese, estamos em presença de um romance sofisticado: porque convoca diversas referências literárias, não apenas pertencentes à história do mito de Don Juan; porque recusa o simplismo que associa redutoramente Don Juan à sedução; porque resiste à tentação, muito corrente na longa história do mesmo, de se transformar num instrumento para veicular juízos pseudo-moralistas; e, por fim, porque permite ao leitor estabelecer diálogos entre diversos mitos literários modernos – Don Juan, Don Quixote, Fausto e Robinson Crusoe – irmanando-os no princípio de que «os grandes mitos literários representam sempre insubmissos» (*idem*: 120).

Trata-se, em suma, de um romance que interpela todos aqueles leitores que se interessam pela sobrevivência dos mitos, que têm um sentido de humor requintado e que desejam observar a vitalidade de Don Juan, um dos mais importantes mitos literários da civilização ocidental moderna.

---

[16] Existe no romance uma personagem masculina que recupera o motivo mozartiano do catálogo e não esquece a rigorosa catalogação alfabética (que também pode encontrar-se em *Um Amor Feliz*, de David Mourão-Ferreira). A ocultação da sua identidade é deliberada neste ensaio.

Recordemos um diálogo que demonstra a original contribuição deste romance para a remitificação de Don Juan e para o repensamento da sua actualidade:

> «Olha, Marinela, não és homem. Dom Juan é um mito masculino, não te esqueças, isto é um dado fundamental. As mulheres seduzem, os homens conquistam, esta diferença é elementar.
>
> Marinela fingiu concordar. (...) Aquela catalogação (...) parecia-lhe tão retrógrada, tão passadista! Como reagiria Cíndia se soubesse como tinha passado os últimos meses? Por momentos esteve ainda tentada a confessar tudo e a mostrar que, afinal, o Dom Juan não era apenas um mito masculino, mas universal. A particularidade do mito não assentaria, precisamente, em transcender questões de género?» (*idem*: 70-1)

Bibliografia

A. Activa

ABRAMS, Douglas Carlton (2007), *The Lost Diary of Don Juan. An Account of the True Arts of Passion and the Perilous Adventure of Love*, New York, Atria Books.

CARRILHO, Maria da Conceição (2007), *Quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Dom Juan*, Porto, Campo das Letras.

DA PONTE, Lorenzo (1995), *Il Don Giovanni. Dramma giocoso in due atti. Poesia di Lorenzo Da Ponte. Musica di Mozart*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1977) «Don Juan. Eine febalhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen», *Werke*, Frankfurt, Frankfurt am Main, Insel, pp. 83-97.

KUNDERA, Milan (1998), *O Livro dos Amores Risíveis*, 3.ª ed., tradução de Luísa Feijó e Maria João Delgado, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

SARAMAGO, José (2005), *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho.

STENDHAL (pseud. de Marie-Henry Beyle) (1972), *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard.

B. Passiva

ALTER, Robert (1975), *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press.

BECERRA SUÁREZ, Carmen (1997), *Mito e Literatura (Estudio Comparado de Don Juan)*, Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións.

JUAN-NAVARRO, Santiago (1998), *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Valencia, Universidad de Valencia.

LASAGA MEDINA, José (2004), *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Madrid, Editorial Síntesis, S.A.

MENDES, Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso (2005), *Don Juan na literatura portuguesa: recepção de um mito literário*, tese de Doutoramento, Universidade do Minho.

PRAZ, Mario (1976), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni Editore.

SCARLATTI, Eduardo (1927), «A lenda de Dom João – de 'El Burlador de Sevilla y convidado de piedra' a 'L'homme et ses fantômes'», *Ideias de Outros. Ensaios sobre literatura e estética teatral seguidos de uma novela*, Lisboa, A Peninsular Lda. Editores.

WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Methuen.

Écriture et mémoire : écrire après la Shoah

MARIA MANUELA A. ALVES DE ABREU
(Escola Superior de Educação do I.P. Porto)

Et justement ce que j'écris se situe entre ce désespoir et cette rage de vivre. Entre le feu noir et le feu blanc, si l'on peut dire. Entre les larmes et le rire. Et pourtant je me demande parfois si j'arriverai un jour à me libérer de ces tristes histoires qui sont en moi, si le fait de les raconter me permettra de m'en débarrasser, ou si ce sera plutôt le dégoût de raconter qui me libèrera.

RAYMOND FEDERMAN, *La fourrure de ma tante Rachel.*

Le vaste domaine de la littérature des écrivains de la «deuxième génération» de l'Holocauste est intimement marqué par la recherche des moyens d'expression de l'absence et du manque de tout ce qui a disparu. Robert Bober, Raymond Federman, Patrick Modiano et Georges Perec engagent leur pratique littéraire dans un travail profond sur les modes d'écriture qui semblent être le seul moyen de parvenir à la résolution de la problématique de l'«indicible» qui obsède la plupart des auteurs de cette génération.

Des questions comme «Que raconter ?», «Que transmettre ?», «Comment transmettre ?» se posent invariablement lorsque le thème de la Shoah est abordé. En effet, vivre dans cette période du post-holocauste implique des questionnements sur l'écriture, la transmission de la mémoire mais aussi sur la crise morale déclenchée par les atrocités de la guerre. Ces questionnements parcourent l'ensemble des œuvres des auteurs que nous avons choisi d'étudier mais leur travail en inscrit d'autres, d'ordre plus individuel, qui ont à voir avec leurs besoins intimes de recherche/affirmation d'une mémoire. Ces écrivains n'appar-

tiennent pas à la «première génération» du post-holocauste, constituée de survivants adultes, rescapés des camps de concentration, qui ont pu témoigner. Trois d'entre eux, Raymond Federman, Robert Bober et Georges Perec appartiennent à la «génération liminale» [1], c'est-à-dire à la génération des enfants juifs qui ont survécu à la guerre et à la Shoah en se cachant. Patrick Modiano appartient, quant à lui, à la «deuxième génération», celle des enfants nés après la guerre. Tous ont des raisons personnelles qui les rattachent à cette période de l'Holocauste et qui les obligent à y ancrer leurs œuvres. Bien qu'ils n'aient pas vécu la déportation, celle-ci constitue leur référence autobiographique centrale : certains y ont perdu leur famille mais tous ont la conscience d'un besoin/devoir de mémoire dont ils ont hérité et d'un ensemble d'interrogations obsessives : «Comment vivre et écrire avec un héritage pareil ?» ; «Comment donner du sens à sa propre histoire, quand elle est fondée sur le vide, le manque, le déracinement ?». Il ne s'agit pas de raconter l'expérience des camps, que ces écrivains n'ont pas connue, mais plutôt de réfléchir aux conséquences de toute cette période dans la conscience, dans la vie et dans l'art des générations qui suivent, à partir de leur propre expérience traumatique de manque de repères, de manque d'information ou de clarté envers leur propre passé. Pour tous ces écrivains, l'Occupation nazie de la France fonctionne comme une sorte de «trou noir», de vide, de manque, de honte, d'énigmes sans réponses, que, devenus adultes, ils reconnaissent paradoxalement comme leur point de départ, leur repère fondamental. Raconter devient alors la tentative de s'élucider soi-même et le moyen d'honorer la mémoire de tous les disparus.

On a beaucoup écrit au sujet de la Shoah, mais chacun de ces écrivains aborde le thème à sa façon, dans l'expression d'une angoisse qui ne peut être qu'individuelle, et d'une recherche de nouvelles formes d'écriture qui s'impose comme un trait de leur originalité dans l'univers littéraire contemporain. Le corpus des œuvres étudiées comprend : *La voix dans le cabinet de débarras / The voice in the closet* [2] de Raymond Federman, *Dora Bruder* [3] de Patrick Modiano, *Quoi de neuf sur la guerre ?* [4] de Robert Bober et *Récits d'Ellis Island* [5] de Robert Bober et Georges Perec.

---

[1] Cf. Steven Jaron, «distances traversées», in *Vivre et écrire la mémoire de la Shoah.*

[2] (2002) Paris, Les Impressions Nouvelles.

[3] (1997) Paris, Gallimard.

[4] (1993) Paris, Gallimard.

[5] (1980) Paris, INA / éd. Du Sorbier, rééd. P.O.L. (1994).

Ces œuvres se construisent sur un manque fait des échos de tout ce qui a disparu. Au-delà de ce qui est montré ou dit, c'est cette disparition qui nous est dévoilée. La difficulté à raconter ponctue le travail d'écriture et se révèle dans l'organisation structurelle de ce que nous pouvons appeler une «écriture en creux». Pour l'analyser dans notre thèse de Doctorat, nous avons privilégié l'approche narratologique. Celle-ci nous a permis une étude méticuleuse des procédés utilisés par ces écrivains pour mettre en place, sur les plans du discours et de la narration, une stratégie systématique de la fragmentation et de l'incomplétude qui s'impose dans l'ensemble de leur production littéraire et dont la démultiplication de la figure du narrateur, le morcellement de la focalisation et la division de différents niveaux narratifs sont les aspects fondamentaux.

Il n'est pas aisé d'écrire sur la souffrance, l'absence et le manque ou sur les blessures qui resteront à jamais ouvertes. Cependant, aux difficultés et à la tentation de silence s'opposent la nécessité de raconter et le besoin/devoir de transmission de cette mémoire à travers l'écriture. Aux récits des rescapés des camps de la mort, confrontés à leur souffrance et à leur sentiment de culpabilité d'avoir échappé alors que des millions ont été exterminés, s'ajoutent ceux de la «génération d'après» qui se chargent de traduire l'absence et le manque ainsi que la façon dont on recommence à vivre après ce désastre. Ayant pour base la disparition et la quête, l'«écriture en creux» devient souvent chez ces auteurs l'expression de l'absence elle-même. Une absence qu'il faut retrouver au moyen de la lecture car cette écriture exige la participation active du lecteur, par le jeu de la suggestion et de la construction de sens qu'elle impose. Elle l'engage directement dans une interrogation sur le rapport à l'Histoire et au présent.

Peut-on tout raconter ? Comment transmettre le manque qu'on ne peut pas combler ? Comment engager notre besoin/devoir de mémoire pour combattre l'oubli et l'amnésie imparables ? Ces questions s'ajoutent aux interrogations intimes de chaque auteur pour diriger leur travail de recherche et d'écriture. Ces écrivains vivent le présent tout en restant reliés à une période du passé sur laquelle ils refusent de se taire, un passé qui remet radicalement en question leur identité individuelle et leur rapport à la vie. Ils s'engagent donc dans une recherche profonde de l'écriture et de la mémoire, personnelle et collective, qui passe par une recherche des approches narratives et scripturales.

La relation problématique issue de l'obsession causée par le passé a ainsi déterminé l'ensemble de leurs œuvres. Conscients du besoin de raconter et d'exprimer le poids de l'absence qu'ils ressentent, ils refu-

sent le silence et s'inscrivent dans un mouvement contemporain de lutte contre l'oubli qui est en même temps une recherche de soi.

Le chemin choisi par ces auteurs est donc celui de l'expression d'une écriture en creux, une écriture de la fragmentation et de l'incomplétude. Bien qu'il s'agisse d'une écriture personnelle, marquée par un narrateur à la première personne, nous pouvons déceler des éléments qui la conduisent aussi bien vers une subjectivité que vers une généralisation. C'est l'écriture d'un *je* qui ressemble à un *nous*. En ce sens, elle devient véritablement l'écriture de la mémoire, individuelle et collective, où se côtoient les aspects de vraisemblance, d'authenticité et de complicité et où en même temps se mélangent les frontières génériques elles-mêmes. Ces livres construisent des pactes de lecture ambigus qui impliquent le lecteur et l'empêchent de rester impassible.

Bien qu'issus de familles d'origine juive, ces auteurs ne sont pas forcément engagés dans une transmission de leurs racines. Evoquer la Shoah, c'est transmettre la mémoire d'un monde disparu, revenir sur un passé qui a existé et que l'on a voulu éliminer. Si la nécessité d'écrire leur semble essentielle, c'est parce qu'au devoir/besoin de mémoire s'ajoute un besoin d'affirmation et de compréhension de leur existence, malgré le désastre. D'autre part, écrire devient réellement vital parce que c'est le moyen de désigner la scission identitaire dont ils souffrent, de vivre avec ce manque, ce poids du souvenir ou de l'absence de souvenir, cette totale absence de sens pour pilier identitaire. C'est pourquoi ces œuvres dépassent souvent le domaine de la recherche de racines personnelles pour atteindre un objectif plus vaste qui est celui d'une véritable réflexion sur la vie dans le post-holocauste. En vérité, la question de l'écriture du post-holocauste déborde le rapport à la judéité. Raymond Federman le rappelle, «the holocaust was an universal affair in which we were all implicated and are still.» C'est en ce sens qu'il faut, selon nous, aborder la question de la littérature du post-holocauste.

Eléments d'une écriture en creux

Raymond Federman explique dans son article «The necessity and impossibility of being a Jewish writer» [6] qu'un auteur juif a pour devoir de raconter la Shoah mais que, pour ce faire, la difficulté ne réside pas dans la question QUOI écrire mais COMMENT écrire au sujet de cette inoubliable énormité. Ce qui doit être raconté n'est pas l'événe-

[6] [en ligne], disponible sur www.federman.com.

ment lui-même, l'histoire de l'Holocauste et la souffrance du peuple juif mais l'absence de mots pour exprimer cet événement :

> In other words, it is the impossibility of speaking or writing such an event, the absence of an adequate language which should become the primary and necessary concern – the "urgent and obsessive" concern – of the writer today, and especially the Jewish writer. (…)
>
> Jewish writing then, like all other modes of contemporary writing, must shift its vision and its energy from content to form (FROM THE WHAT TO THE HOW), but not because the content is too difficult to express, but because, as we have learned to recognize, content is form, and it is the form of a text that will eventually allow us to grasp the tragedy of the Holocaust. Form is never more than the expression of content.

Raymond Federman réfléchit ici en termes de littérature contemporaine en général, où «the writer today» se confronte à l'impossibilité d'un langage adéquat pour exprimer un tel désastre sans tomber dans le sentimentalisme gratuit ou dans les clichés habituels qui font de la littérature de l'Holocauste une «banalisation du mal». Or, la gageure est justement de trouver les moyens d'exprimer ce mal sans le banaliser.

Dans une recherche ardue du contenu par la forme, l'écrivain arrive à l'expression d'un tel événement, «it is the form of the text that will eventually allow us to grasp the tragedy of the Holocaust». Cette démarche révèle une préoccupation contemporaine, centrée sur un travail de la forme dans lequel s'engagent également les autres auteurs que nous avons étudiés. Leur démarche présente l'originalité de se référer au même phénomène qu'est l'expression de l'Holocauste et de se traduire en stratégies souvent communes, malgré les différences dans l'écriture et les expériences personnelles.

Le choix d'une écriture elliptique, qui dit sans vraiment dire, alliée d'une part à la fragmentation mais aussi à l'ambiguïté énonciative et celle du pacte de lecture, semble être le point commun de leur production littéraire. Bien sûr, chacun suit ce que nous pouvons appeler un parcours stratégique d'écriture mais le but général est le même : imprimer au vide laissé par le désastre de la Shoah une empreinte en creux, symbole de l'absence et de l'effacement.

Patrick Modiano met souvent en scène des personnages déracinés. Êtres à la fois de quête et de fuite, ils s'apparentent à des ombres discrètes qui dégagent l'impression d'absence et de vide. *Dora Bruder*, ouvrage que l'auteur a qualifié de «document», illustre l'évolution opérée au sein de son œuvre dans le traitement de thèmes chers à Modiano comme celui de l'écriture de soi ou celui de la présentation

du contexte historique de l'Occupation. Ici sera partiellement reconstituée la vie de la famille Bruder : Ernest, Cécile et leur fille Dora. Bien que ces personnages aient réellement existé, ils ressemblent aux personnages de fiction créés par l'auteur, eux aussi ont laissé derrière eux ce qu'il appelle une «marque en creux» : «On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu.» (Modiano, 1997 : 30).

Nous avons choisi de reprendre cette expression, «en creux», pour caractériser une telle écriture du post-holocauste qui se concrétise par l'expression des silences et des absences, par l'impression d'un manque en général. Une écriture qui exprime la souffrance, parfois de façon violente, mais souvent oblique, sans jamais s'étendre sur les détails et qui laisse au lecteur le soin de se rapprocher et de sentir par lui-même la douleur du désastre. Une écriture capable de maintenir le caractère exceptionnel du phénomène de l'Holocauste sous bien des aspects qui dépassent la pratique littéraire elle-même : l'expérience individuelle, la problématique philosophique ou la réflexion sur l'Homme.

L'étude narratologique de certains aspects des œuvres nous permet d'isoler divers recours liés à l'expression de la fragmentation : démultiplication de voix, ellipses, multiplication des points de vue, organisation temporelle morcelée, ramification des narrations. Le recours à l'humour, au silence, à l'euphémisme et à l'oxymoron ponctuent aussi bien le récit que le discours. La représentation historique, avec la problématique de ce qui reste de cette mémoire de l'Holocauste, s'inscrit aussi dans de tels procédés. Même l'écriture de soi est imprimée en creux à travers les subterfuges qu'elle utilise.

La fragmentation est une figure essentielle de l'écrit en creux, par l'aspect d'inachèvement qu'elle porte en elle. Tout n'est qu'à demi-(dé)voilé. De grandes zones d'ombre demeureront toujours. L'écriture en creux ne cesse d'être l'expression d'une discrétion apparente, chargée d'une profonde subjectivité qui exige du lecteur toute la disponibilité et l'attention dont il est capable pour pouvoir conclure ce qui n'est dit qu'à moitié.

Le sentiment d'absence semble être celui qui ressort le plus lorsque l'on parle de la Shoah : absence des êtres disparus sans laisser de trace, absence de deuil. Modiano reconnaît, d'ailleurs, dans un entretien antérieur à la publication de *Dora Bruder*, que ses personnages «sont des présences et des absences à la fois».

Le thème de la disparition est essentiel dans la construction de l'œuvre modianesque. Tous les narrateurs se lancent à la recherche de quelqu'un ou de quelque chose : un inconnu remarqué sur une photo de groupe (*Rue des boutiques obscures*), un père perdu de vue (*Boulevards de ceinture*), les réminiscences d'une certaine époque (*Quartier perdu*, *Chien de printemps*) ou le passé tout simplement (*Rue des boutiques obscures*, *Quartier perdu*, *Du plus loin de l'oubli*, *Chien de printemps*). Dans *Dora Bruder*, pour tenter de reconstituer la vie de la jeune Dora sous l'Occupation, l'auteur construit une véritable enquête enclenchée par un avis de recherche trouvé dans un journal, c'est-à-dire à partir de la représentation même du vide laissé par la jeune fille disparue. Les procédés d'écriture dévoileront ce vide. L'enquête menée dédouble et désigne l'enquête littéraire de la recherche de la forme qui se traduit à son tour par une écriture fragmentée, faite d'indices rassemblés, à la manière d'un puzzle.

Le recours au silence se révèle être une stratégie d'écriture capable de produire la suggestion chez le lecteur. Grâce au silence, ce qui n'est pas dit est suggéré ou deviné. Au lecteur de combler les vides. Ceux-ci peuvent prendre la forme typographique d'un blanc, inscrit dans l'espace physique de la page imprimée, celle d'une marque elliptique de nature temporelle ou événementielle, ou celle de l'incomplétude. Dans tous les cas, des pans entiers de l'histoire racontée ou de la vie des personnages sont sciemment occultés et avec eux, bien entendu, tout développement émotif. De cette façon, le recours au silence devient un procédé de l'écriture en creux par lequel se profile en filigrane l'expression de ce qui n'est jamais véritablement nommé.

L'écrivain Georges Perec, qui s'est toujours interrogé lui aussi sur les limites du langage et de la représentation, le remarquait déjà dans les années soixante en commentant l'œuvre de Robert Antelme, *L'espèce humaine* (1947)[7]. Cet important témoignage de l'expérience concentrationnaire a profondément touché Perec qui le considérait comme un exemple de ce que peut être la littérature :

> Cette transformation d'une expérience en langage, cette relation possible entre notre sensibilité et un univers qui annihile, apparaissent aujourd'hui comme l'exemple le plus parfait, dans la production française contemporaine, de ce que peut être la littérature[8].

---

[7] **(1957) Gallimard.**

[8] **Robert Antelme ou la vérité de la littérature», in** *LG une aventure des années 60*, édité en 1992, p. 111. Ce recueil rassemble des articles de Perec publiés dans la revue *Partisans*, en 1962-63.

Il est intéressant de remarquer que le texte considéré exemplaire traite justement de la thématique de l'Holocauste. La description d'une situation aussi extrême que celle de l'emprisonnement dans un camp de concentration montre à quel point son auteur s'est interrogé sur les moyens de l'expression. Perec cite un extrait qui souligne cette réflexion :

> «Dès les premiers jours, écrit Robert Antelme, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. (…)» (*Ibidem* : 91).

Antelme choisit «de refuser tout appel au spectaculaire, d'empêcher toute émotion immédiate, à laquelle il serait trop simple, pour le lecteur de s'arrêter». (*Ibidem* : 94) Une telle stratégie d'écriture rejoint celle des autres écrivains que nous avons choisis. Tous s'inscrivent dans la même réflexion, exprimée ci-dessus par Raymond Federman, sur les rapports entre la littérature et le vécu, entre l'écriture et la réalité. Dans son article sur R. Antelme, Georges Perec énonce de cette façon quelques aspects fondamentaux de sa conception de la littérature et conclut en insistant sur «la confiance illimitée dans le langage» :

> La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente, pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres (*Ibidem* : 114).

Malgré la volonté et le besoin de raconter, le non-dit et le silence ont souvent régné dans les discours des survivants et de leurs enfants. Les lois du silence vont souvent de pair avec celles de la souffrance. Ainsi, le père de Dora Bruder est présenté comme un Juif humble et résigné, les personnages de Robert Bober, eux aussi, ont recours au silence qui pourra être lié à l'absence des disparus, à la souffrance endurée dans le passé ou même au manque de mots pour exprimer ce qu'on ressent.

La difficulté de raconter et celle du choix des moyens pour le faire persistent. Charlotte Wardi[9] (1986 : 21) explique, elle aussi, que «la nature extraordinaire du génocide et le silence de la plupart des survivants contribua et contribue encore à l'entourer de mystère, le livrant par là aux spéculations les plus fantaisistes. Le malaise ou la

---

[9] *Le génocide dans la fiction Romanesque – Histoire et représentation*, Paris, PUF.

curiosité qu'il suscite entraîne de nombreux romanciers à en donner une représentation déformée». Cette «déformation» s'approfondit à mesure que le temps passe et réduit l'événement au «vraisemblable». «La distance affective et intellectuelle qui sépare le lecteur de l'objet de la narration détermine sa crédibilité» (Wardi, 1986 : 22). La stratégie de certains écrivains comme ceux que nous étudions s'avère alors essentielle : raconter mais en dire le moins possible pour ne pas tomber dans la «représentation déformée». C.Wardi rappelle également que la production démesurée de livres (fictions, témoignages de toutes sortes) portant sur le thème de la Shoah a entraîné une banalisation de l'horreur, ce qu'elle appelle une «normalisation du génocide» (1986 : 29), qui en fait une histoire qui peut être racontée comme n'importe quelle autre. Cette évidence n'a pas échappé aux écrivains de notre corpus qui connaissent eux-mêmes ces effets du temps. Tous semblent être conscients du danger de dévalorisation provoqué par la banalisation. Pour le contrer, ils ont choisi un mode d'écriture lacunaire, qui transmet partiellement l'horreur et qui laisse au lecteur le choix de conclure et d'imaginer à sa guise, se laissant guider par ses connaissances de l'histoire mais surtout par la voie émotionnelle. C'est à travers le dépouillement et la sobriété d'une écriture qui refuse les longues descriptions et les détails macabres que s'exprimera toute la puissance du texte et son authenticité.

La Voix dans le cabinet de débarras de Raymond Federman est l'expression de la recherche constante d'un «comment écrire ?» : un enfant-narrateur, caché par sa mère dans un cagibi, suit, sans oser bouger, l'arrestation de ses parents et de ses sœurs par les soldats nazis.

Selon Marc Avelot, auteur de la préface de l'édition des Nouvelles Impressions, cette écriture «redouble matériellement ce qu'elle cherche à évoquer idéellement» (2002 : 11). En effet, suivant l'idée exprimée par Federman, «form is never more than the expression of content» [10], le narrateur utilise une stratégie singulière pour relater les événements qui ont eu lieu lors de l'arrestation de sa famille : un récit «sans commencement ni fin», à l'instance énonciative désordonnée, formé d'une seule et longue phrase, sans ponctuation, avec une syntaxe «désarticulée», ponctuée de néologismes, de mots-valises et d'expressions anglaises.

---

[10] In *op.cit.*

Tout concourt à rendre parfois la compréhension impossible en illustrant par là même le constat de l'auteur sur «the absence of an adequate language» [11] pour exprimer à la fois l'horreur d'un événement et la violence de la révolte de celui qui en est le témoin et la victime. Raymond Federman travaille même sur la présentation graphique de son texte : une longue phrase enfermée dans les limites typographiques d'un carré démontre un profond domaine de l'espace, réduit au minimum – un objet-livre carré, totalement rempli de mots, sans paragraphes ni blancs, et dont les limites rappellent celles du petit débarras où le narrateur-enfant ne peut que rester accroupi.

> Indeed, the linguistic and typographical games I have played in my fiction may be a mere cover-up, a partial cancellation of the past, but nonetheless they point to the inadequacy of language in the face of an event as hideous and as unspeakable as the Holocaust. In «The necessity and impossibility of being a Jewish writer»

Spécialiste d'une écriture oblique où les événements s'inscrivent aussi en creux à travers le non-dit ou le subterfuge de l'humour, Federman a longuement réfléchi sur l'importance des mots. Les mots pour dire le désastre sans le dire véritablement. Il cite l'exemple de Samuel Beckett, dont il a été l'ami, et qui «a montré comme personne le pouvoir du silence dans son travail, et comment la non prononciation peut même donner forme au chaos de la vie, comment le langage est ce qui nous mène où nous voulons aller et nous empêche d'y arriver» [12].

L'écriture en creux est pour cela également une écriture du silence car le «manque à dire» est aussi l'expression de l'indicible. Il représente ce qui n'est pas dit mais dont on devine l'existence, par déduction ou suggestion. Nos auteurs cherchent ainsi à relever le défi lancé par le personnage modianesque du photographe Jansen [13] :

> (…) créer le silence avec les mots. (…) De tous les caractères d'imprimerie, il m'avait dit qu'il préférait les points de suspension (Modiano 1993 : 21).

Les points de suspension sont le meilleur moyen d'expression parce qu'ils provoquent la suggestion et avec elle l'obligation pour le lecteur de compléter. De la même façon, pour Raphaël, le personnage

---

[11] *Ibidem.*

[12] Nous traduisons. In *op.cit.*

[13] Personnage de *Chien de printemps* (1993).

photographe de Robert Bober (1993), «c'est le manque qui donne à voir». Dire moins pour suggérer plus, montrer moins pour donner à voir plus : les consignes de ce genre d'écriture semblent paradoxales au premier abord mais la lecture des œuvres montre combien elles sont pertinentes.

Souvent, les personnages se retranchent derrière le silence ou l'expriment à demi-mot. Le silence, le blanc ou l'absence renforcent la liberté et la responsabilité du lecteur, permettant ainsi d'atteindre l'un des buts que Modiano a exprimé lors d'une interview et autour duquel nous rassemblons les autres auteurs étudiés : «chaque lecteur se fait son roman, est son propre metteur en scène, interprète». En analysant l'écriture autobiographique de Perec, Philippe Lejeune[14] souligne également cette «convivialité» qui s'instaure avec le lecteur :

> Horreur du lecteur paillasson. Il y a dans tous ses textes une place pour moi, pour que je fasse quelque chose. Un appel à moi comme à un partenaire, un complice, je dois prendre le relais. L'étrangeté de construction de certains textes, l'aridité apparente d'autres, trouvent là leur justification profonde. Textes qui ne sont pas des images du vécu, mais des machines à la faire produire par le lecteur (Lejeune, 1991 : 41).

Dans une telle stratégie du silence et du non-dit se trouve l'une des clés de la lecture de ces auteurs. Dans l'œuvre de Raymond Federman que nous venons d'évoquer, tout est présenté sans détails dramatiques, malgré la révolte exprimée.

Federman utilise également les armes de la dérision et de l'irrévérence. Elles permettent à la fois l'expression d'une violence intérieure et une distanciation par rapport aux événements racontés. Elles impriment à l'écriture la caractéristique de l'obliquité. Ces touches de dérision et d'irrévérence pénètrent petit à petit chez le lecteur et en disent plus long que de grands développements. Elles montrent le désarroi de l'enfant, interdit face à ce qui est en train de se passer : ayant envie de faire ses besoins, il utilise pour se soulager les vieux journaux du débarras, enveloppe le journal et le laisse sur le rebord de la lucarne qui donne sur le toit ; il a faim et mange du sucre qu'il trouve dans la réserve familiale ; il se sauve à moitié nu et tombe dans l'escalier...

Autant d'éléments qui deviennent aussi l'expression d'une forme de pudeur. Sans exprimer directement ses sentiments, le narrateur-enfant nous fait comprendre à quel point il est perturbé.

---

[14] (1991) *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L.

Ces écrivains ont surmonté l'épreuve qui a transformé le début de leur existence. Ils ne cessent de le démontrer à travers l'écriture. Même si leur mémoire est à jamais marquée par le vide qu'ils cherchent à combler, leur posture est celle de l'affirmation de la vie malgré tout.

Ainsi, si d'une part, nous pouvons considérer certains détails évoqués par le narrateur de Federman comme des signes de dérision et d'irrévérence propres à un récit proposé par un narrateur enfant, d'autre part, ils sont l'expression des éléments retenus par sa mémoire, celle d'un jeune garçon, pris dans une situation tout à fait hors du commun et inexplicable.

Il est vrai que, s'agissant d'un enfant, le désarroi de l'absence et de la solitude n'en est que plus poignant. Cet horrible événement constitue un réel traumatisme. Il devient l'«événement central» à partir duquel tout va changer sur tous les plans et continuera à «peser émotionnellement» tout au long de sa vie car le poids de ce passé ne pourra jamais disparaître. La production littéraire l'aidera, toutefois, à le surmonter mais ne l'effacera pas. On retrouve l'écho de toute cette stratégie d'écriture dans une autre œuvre de Federman, *La flèche du temps* (1991 : 72) :

> Oui on peut survivre à tout, un saut en parachute, un hiver de famine, une guerre, un camp de concentration, et même une liaison désastreuse, on survit à tout, question d'entêtement, mais est-ce qu'après tu te ramènes avec ton passé trépassé, non, tu lui permets seulement d'être, comment dire, d'être l'événement central et indicible qui pèse émotionnellement sur ta vie et ton œuvre, mais sans entrer dans des détails sordides

Eviter d'«entrer dans des détails sordides», c'est ce que cherchera à faire Federman dans toutes ses œuvres. Pas de développement au sujet du drame qu'il a vécu, même en ce qui concerne la déportation de ses parents. Le plus souvent, la disparition des quatre membres de sa famille est symbolisée par quatre x entre parenthèses : (xxxx). Représentation de l'élimination totale, les quatre x sont l'expression de la perte mais surtout de l'effacement de ces quatre êtres, réduits à des symboles anonymes. Leur réitération fréquente impose la présence constante de l'Holocauste. Une telle représentation suffit, à elle seule, à marquer la disparition qui a déterminé à la fois sa vie et son œuvre.

Robert Bober non plus n'entrera pas dans les «détails sordides». Au contraire, son œuvre fera preuve d'une totale discrétion. Avec son roman *Quoi de neuf sur la guerre ?*, il présente, au lendemain de la fin du conflit, la vie quotidienne d'un petit atelier de confection parisien

où se côtoient quatorze personnages. Autour du patron, M. Albert, de sa femme, Léa, et de ses deux enfants, Raphaël et Betty, se trouvent les employés. Chacun a sa spécialité au sein du travail artisanal de la confection : Maurice Abramowicz, le nouveau mécanicien ; Charles, mécanicien lui aussi ; Léon, le presseur et trois finisseuses. Mme Sarah est l'entremetteuse qui vient vendre des savons ; Isy, le frère de Léa ; Joseph, l'ancien employé et Georges, l'ami de Raphaël.

La plupart de ces personnages sont des Juifs d'origine polonaise. Tous portent en eux la souffrance des persécutions subies par eux-mêmes ou par leur famille. L'image de la déportation est omniprésente mais toujours par touches éparses : jamais de détails, jamais d'expression directe de l'angoisse ou de la souffrance. Les camps sont nommés, sans aucun développement explicite. Joseph est présenté à Maurice, le nouvel arrivant, d'une façon discrète, presque en secret, comme étant «fils de déportés» :

> Mais c'est quand elle a dit à Léa que c'était un fils de déportés qu'on l'a pris à l'essai (1993 : 93).

Pour Marie Gribomont[15] (1995 : 217), «ce livre (…) parle de la guerre en évitant soigneusement d'en parler, car si le caractère d'indicibilité de la tragédie des Juifs y est évident, jamais les causes de cette indicibilité ne sont abordées. Le superlatif de l'atroce ne tolère, de par sa nature même, ni la description, ni aucune autre forme quelconque d'approche.»

C'est la raison pour laquelle la compréhension passe le plus souvent par la suggestion. Celle-ci est inextricablement liée à la recherche consciente du non-dit et du silence. Ainsi, on nous parle de ceux qui ont été arrêtés, «entassés dans les autobus en direction au Vel'd'Hiv» (p. 110) sans indication plus précise mais le lecteur devine sans peine qu'il s'agit des rafles qui menaient à la déportation.

L'arrestation des parents du petit Georges en est un exemple. Comme les parents du jeune narrateur de *La voix dans le cabinet de débarras*, de Raymond Federman, ils font preuve d'un courage extraordinaire quand ils s'en vont en laissant derrière eux leur fils caché dans un placard («C'est par là que j'ai tout vu…» (Bober, 1993 : 56)). La description de l'arrestation est très sobre : *trois agents… ils parlaient d'emmener mes parents… c'est un agent qui portait la valise*. Seuls appa-

---

[15] «*Quoi de neuf sur la guerre ?* de Robert Bober» in *La littérature des camps : La quête de la parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain-la-Neuve, Lettres Romanes.

raissent la peur de Georges, les pleurs de sa mère, le courage de son père pour sauver son fils et éviter que la mère ne le dénonce sans le vouloir,

> Je ne voyais pas bien ma mère, c'était comme si mon père se mettait exprès entre elle et moi pour ne pas qu'elle me voie (Bober, 1993 : 56).

C'est ce même courage que nous trouvons au moment de l'arrestation des parents de Joseph alors que celui-ci s'enfuit en courant :

> Et, j'en suis sûr aujourd'hui, mes parents non plus ne m'ont pas regardé courir, pour ne pas attirer les regards sur moi. Le courage, (…), le vrai courage, c'est ça : ne pas regarder son enfant s'enfuir pour lui donner une chance de survivre (Bober, 1993 : 110).

Tout se joue dans une souffrance silencieuse. Une souffrance qui ne s'exprime chez aucun des personnages… peut-être parce qu'au fond, il n'y a pas de mots pour la décrire. M. Gribomont parle ainsi d'une consigne de silence lorsqu'«on aborde un sujet indicible que le texte refuse de développer» (1995 : 217).

Chez Robert Bober, les «enfants de déportés» pris en charge par les Associations Juives comme l'Union des Juifs pour la Résistance et l'Entraide (UJRE) ne sont jamais qualifiés d'«orphelins». Au Château qui leur sert de centre d'accueil, on a instauré le jour du courrier où chacun doit écrire à sa famille. Certains, comme Georges, l'ami de Raphaël, «n'ont personne à qui écrire». Cet euphémisme est pire que l'utilisation du mot «orphelin» car s'ils n'ont personne à qui écrire et s'ils vivent en permanence au Château, c'est parce qu'ils n'ont aucune famille. Ils sont seuls au monde. Bien qu'un tel euphémisme révèle une ellipse importante du point de vue des événements, nous le qualifierons de «criant» parce qu'il souligne la disparition et la solitude de manière évidente sans la développer. Au lecteur de continuer sa propre réflexion.

La pudeur est souvent accompagnée de silence, «tellement les mots sont difficiles à dire» (1993 : 68), parce qu'on ne parle pas de ce qui nous gêne, de ce qui nous fait mal. Il y a aussi de la difficulté à trouver les mots justes, surtout quand il s'agit d'exprimer des émotions.

Le monde de la colonie est emblématique de cette écriture en creux, de l'expression du silence et de la souffrance. L'épisode de David en est un exemple des plus significatifs et touchants. Il va profondément émouvoir le jeune Joseph, lors de son séjour à la colonie en tant que moniteur.

> C'est sur le bord du lit de David que j'étais assis. Il ne m'avait pas montré de photo. Seulement, lorsque les autres ont rejoint leur lit, je me suis brusquement rendu compte qu'à son tour il tendait son bras vers moi. Accrochée à une chaîne fermement maintenue dans son poing serré, une grosse montre de gousset se balançait légèrement. Le geste, le regard de David exprimaient une sorte d'obstination tranquille qui me révéla d'emblée l'attachement profond qu'il avait pour l'objet qui pendait au bout de son bras (Bober, 1993 : 116).

La directrice de la colonie, Louba, avait raconté l'histoire de l'enfant au jeune moniteur: comment il avait été séparé de ses parents, déportés dans un camp de concentration, comment il avait soigneusement conservé la montre que son père lui avait offerte et qu'il lui avait appris à remonter. «Depuis, chaque soir, il la remonte comme son père lui a appris à le faire» (1993 : 122). «Ce qui est important, ce n'est pas que cette montre donne l'heure exacte, mais qu'elle ne s'arrête jamais» (1993 : 123) car le tic-tac de la montre représente la mémoire des parents de David. C'est comme s'ils continuaient à vivre à travers ce mécanisme. Le petit garçon ne raconte rien de sa vie, ni de sa souffrance d'orphelin, mais son silence et le détail de la montre dont il veut toujours faire entendre le tic-tac à Joseph suffisent à tout exprimer.

> Lorsque je cherche à savoir ce que peut être l'image du bonheur, malgré la tristesse qui s'en dégage, c'est dans le sourire de David, l'oreille collée à sa montre, que je le trouve, même si je sais que ce bonheur est fragile et menacé (Bober, 1993 : 125).

La montre devient un objet-symbole de la perte des parents et de l'espoir du petit David. Elle acquiert ainsi une puissance suggestive plus efficace qu'un quelconque développement. C'est cette montre qui l'aide à continuer à vivre.

La pudeur et le silence traduisent ainsi une extrême tendresse que le lecteur ne peut que ressentir. L'écriture en creux a ce pouvoir de mieux atteindre «les affects et l'adhésion du lecteur / spectateur» (Keating, 2000 : 53)[16]. Car l'écriture lacunaire oblige le lecteur à parcourir seul le chemin de l'affectif, à compléter le récit selon ses propres émotions. L'efficacité du texte se joue sur cet engagement. En amorçant l'intérêt du lecteur puis en l'abandonnant «plus ou moins ouvertement laissé à lui-même, renvoyé à sa propre réflexion», il produit,

---

[16] **«Esthétiques de la discrétion :Georges Perec et Robert Bober», in** *The conscience of humankind – Literature and traumatic experiences*, Amsterdam, Rodopi.

selon Marie Gribomont (1995 : 215), un effet qui «est aussi puissant, émotionnellement, que celui que produiraient des récits stupéfiants d'horreur ou bouleversants de malheur». En étudiant Georges Perec, Philippe Lejeune[17] se penche sur *W ou le souvenir d'enfance* (1975) et souligne l'effort du texte pour laisser «le lecteur affronter seul le problème de l'interprétation». De fait, nous pouvons rapprocher cette stratégie de celle des autres écrivains de ce corpus. Dans leurs œuvres non plus, rien n'est donné, c'est le lecteur qui doit sonder les silences et les euphémismes pour les peupler d'hypothèses ou de réponses qui ne seront jamais que les siennes. La construction du sens de l'œuvre passe donc par cette complicité, exigée dès l'entrée en lecture.

La représentation de cette période historique utilise, elle aussi, les stratégies de l'écriture en creux. Le peu de détails donnés est orchestré de façon à ce que le lecteur projette lui-même sur sa lecture un ensemble de références et de connaissances déjà acquises. La vie en clandestinité, les arrestations, la rafle du Vel'd'Hiv, les centres d'accueil pour enfants, l'étoile jaune, les fiches d'identification des familles juives font partie des détails parsemés. Utilisés en tant que références universellement connues, ils authentifient le caractère historique du récit sans avoir besoin de donner davantage de précisions ou de développements.

L'humour est un autre subterfuge utilisé par l'écriture en creux pour pouvoir rester dans le domaine du lacunaire. Robert Bober présente un éventail de sept narrateurs dont certains s'expriment avec humour. Celui-ci relève surtout de l'utilisation d'un comique de situation et de jeux de mots mais il est aussi la marque d'une capacité remarquable, propre à l'humour juif, de rire de son propre malheur et de sa propre souffrance, comme pour en conjurer le sort.

Dès les premières lignes, le ton est donné avec le jeu de mots sur le nom d'Abramowicz, «ici, à l'atelier, on m'appelle Abramauschwitz» (1993 : 15) :

> «Quand il m'a appelé Abramauschwitz la première fois, on s'est arrêté de travailler tellement on a ri» (1993 : 18).
>
> «Mais depuis quelques temps, (Mme Sarah) exerçait aussi la traditionnelle profession de marieuse. Ses visites successives dans les ateliers du quartier lui avaient fait rencontrer tout un tas de gens libres à cause de l'épidémie qui s'était répandue à peu près à l'époque où les Juifs avaient été obligés de coudre une étoile jaune sur le côté gauche de la poitrine» (1993 : 46-47).

---

[17] *Op.cit.*

«Abramauschwitz» et «épidémie» sont deux termes dont l'insertion fait automatiquement allusion au génocide. Bien sûr, ils exigent de la part du lecteur un savoir minimum sur l'époque historique qui lui permette de déchiffrer une telle allusion. Mais ces deux termes réduisent la référence au génocide d'une façon on ne peut plus explicite.

Dans ce milieu, le yiddish, langue de culture et d'émotion, sert aussi à l'expression de l'humour car elle est préférentiellement utilisée dans les blagues pour rire «entre Juifs». Elle rassemble tout le monde, même le chien Leibelè «aboie avec l'accent yiddish» (1993 : 135). Au lendemain de la guerre, la langue yiddish demeure le point de liaison entre tous ces gens puisqu'elle témoigne d'un monde disparu. Elle sert d'élément unificateur aussi bien dans le rire que dans les larmes.

Après l'écoute de la chanson de la petite Betty en yiddish, l'émotion s'installe, l'atelier pense à tous ceux qui ne sont plus là :

> (…) il y avait un grand silence dans l'atelier. Mais pas un silence comme il y en a des fois après les grandes disputes et pas non plus un silence comme il y en a en pleine saison quand on se tait uniquement à cause du travail. Non, c'était seulement un silence comme il y en a maintenant de temps en temps dans les ateliers de confection (1993 : 88).

Aucun développement n'est donné. C'est au lecteur de déduire qu'à cette époque les ateliers de confection étaient constitués presque exclusivement de personnel juif et que c'est donc dans un tel milieu que les conséquences de l'extermination ont été les plus visibles. Le silence se rapporte alors ici au souvenir des disparus.

Marie Gribomont (1995 : 219) évoque aussi la référence au yiddish dans l'expression d'une écriture elliptique : «De surcroît, si le yiddish fait pleurer ceux qui le savent encore, il fait pleurer aussi ceux qui ne le savent plus, et même ceux qui ne l'ont jamais su (Mme André pleure quand Betty chante. Pourtant, elle ne parle que le français (1993 : 44))» :

> Au théâtre Yiddish déjà, dès que sur scène on se met à chanter, les gens dans la salle pleurent. Pas seulement à cause des paroles comme on pourrait croire, bien que des chansons tristes en yiddish on en a tout un répertoire, non, à peine les premiers mots sont sortis de la bouche que déjà les mouchoirs sortent des sacs à main. Bon, je vais pas commencer à expliquer (Bober, 1993 : 83).

Selon Marie Gribomont (1995 : 219), cet extrait présente une ellipse voyante à travers laquelle «on attire l'attention du lecteur puis on l'abandonne à sa propre imagination. Non seulement on ne lui explique pas, mais on ne lui dit pas non plus pourquoi on ne lui expli-

que pas.» Ce procédé est utilisé de façon récurrente tout au long de l'ouvrage de Bober.

Dans *Un merveilleux malheur,* le neuropsychiatre et éthologue Boris Cyrulnik fait référence à l'utilisation de l'humour chez ceux qui ont survécu à une grande souffrance. Selon lui, «l'humour, d'un seul trait, métamorphose une situation, transforme une pesante tragédie en légère euphorie» (1999 : 11) :

> Quand la douleur est trop forte, on est soumis à sa perception. On souffre. Mais dès qu'on parvient à prendre un peu de recul, dès qu'on peut en faire une représentation théâtrale, le malheur devient supportable, ou plutôt, la mémoire du malheur est métamorphosée en rire ou en œuvre d'art. (…) La culture dénie quand elle ne peut pas sublimer: «Alors que si je parviens à changer votre regard sur moi, je changerai le sentiment que j'éprouve de moi.» Mécanisme de défense sur le fil du rasoir, puisque si je réussis à vous faire rire de mon malheur, je me fournirai la preuve que je redeviens le maître de mon passé et que je ne suis pas si victime que ça» (Cyrulnik, 1999 : 12).

Si l'humour suppose une distanciation du narrateur par rapport aux événements racontés, il a également une implication sur la lecture. Il permet, d'une part, au lecteur de se distancier par rapport à l'horreur du désastre et, d'autre part, de s'en rapprocher car la perception de l'humour contient, indéniablement, un aspect émotif. Le rire aussi bien que les larmes impliquent l'émotion de celui qui reçoit le message transmis. Il devient donc un autre procédé qu'il convient de rattacher à l'écriture en creux parce qu'il participe à la pratique de l'oblique et du détournement. Même si un épisode est superficiellement raconté de façon comique, il va créer un effet inverse chez le lecteur qui pourra en capter un sens plus profond car l'humour, aux côtés du silence et de l'ellipse, peut suggérer bien plus que les longues descriptions ou le foisonnement de détails.

Ces rédactions confuses, violentes ou d'apparence légère traduisent la difficulté à raconter. L'écriture en creux, écriture du manque et du non-dit, est indubitablement marquée par le lacunaire et la fragmentation. Le silence, l'incomplétude, l'absence de détails et l'utilisation de subterfuges comme la dérision et l'humour sont autant d'éléments qui se situent à la base de l'expression du lacunaire.

Les interrogations liées à la judéité et aux racines sont la marque de cette littérature du post-holocauste. Ces écrivains les posent en révélant d'autres questions plus difficiles à résoudre comme celles de l'absence, de la quête identitaire ou de la «scission» subie à un moment

du passé. Mus par le refus du recours à l'explicite et à l'excès de sentimentalisme, ils se retranchent derrière un profond travail d'écriture.

Créativité, digression et exubérante improvisation chez Raymond Federman, recherche de traces du passé et souvenirs (souvent liés au père) chez Patrick Modiano, approfondissement d'une mémoire collective chez Robert Bober. Tous ces aspects sont présents également dans l'ensemble de l'œuvre de Georges Perec. De fait, en eux se retrouvent les fondements d'une écriture de soi où la réalité se mêle à la fiction mais où se révèle toujours l'auteur.

Ces écrivains à l'expérience traumatique s'assument comme des survivants. Ils utilisent l'Holocauste comme élément central de leur écriture. Leur vision du monde en dépend. Pour eux, survivre implique écrire et dénoncer la mort. Cette position, qui se base toujours sur le trauma historique assumé, conditionne leur façon d'écrire particulière, liée à l'obsession des mêmes thèmes et à l'écriture en creux.

Dans un recueil poétique bilingue récemment édité en France[18], *Future Concentration,* Raymond Federman reprend ce thème constant, en insistant une fois de plus sur les images qui l'ont toujours hanté. Ainsi, dans une espèce d'autoportrait poétique, Federman écrit :

> «il arrive incessamment
> et s'en va en emportant
> avec lui un paquet
> de souvenirs tatoués
> sur sa peau
> de crainte qu'il les oublie»
> in «….»

Il résume de cette façon le chemin parcouru par ce groupe d'écrivains.

L'écriture en creux, qui assume l'impossibilité de compléter le sens, de le pacifier, et oblige le lecteur à s'impliquer profondément dans la recherche des sens et dans l'expérience du vide, de l'incomplétude et du non-dit mais fortement suggéré, semble être le moyen qu'ils ont trouvé pour révéler ce tatouage laissé par la douleur dans leur mémoire.

---

18 (2003) éd. Le Mot et le Reste.

Psicomaquia, esponsais e salvação eterna. O universo alegórico de três novelas portuguesas barrocas de autoria feminina

MICAELA RAMON
(Universidade do Minho)

1. Pensamento alegórico e arte barroca

São vários os autores que, tendo-se alguma vez debruçado sobre as problemáticas suscitadas pela arte barroca, em geral, e pela arte literária, em particular, concedem à alegoria uma posição central no conjunto dos postulados estéticos então dominantes. Tal centralidade surge legitimada pelo facto de a alegoria, sendo no plano da escrita o mais directo equivalente da imagem, dar corpo ao anseio epocal de tornar concretas realidades de cariz marcadamente abstracizante, funcionando assim como um poderoso instrumento retórico de persuasão, apto a atingir finalidades extra-artísticas, tão características de um tipo de arte com intenções didáctico-recreativas como foi a do período pós-tridentino[1]. Com efeito, ainda que a tendência para a alegorização das formas artísticas faça parte da longa tradição cultural do ocidente, no período barroco ela atingiu um estado de apuramento a que parece não ter sido alheia a intenção de usar a arte como um instrumento ao serviço de um sistema de dominação das consciências, escopo natural do pensamento contra-reformista.

[1] Emílio Orosco considera mesmo que a alegoria constitui uma das faces do «duplo impulso da alma barroca» que o autor vê dividida entre a vontade de espiritualizar tudo o que é sensível e a necessidade de tornar sensível a matéria espiritual: «Ese doble impulso de atracción apasionada hacia la realidad concreta y de huida ascética hacia lo infinito, explica la doble tendencia del Barroco: a profundizar y espiritualizar todo lo sensible, de una parte, y hacer sensible de otra por medio de la alegoría todo lo espiritual» (Orosco, 1988: 51).

No caso específico da arte literária, o ideal de edificação moral prevalecente nas sociedades imbuídas do espírito da Contra-Reforma conduziu a uma valorização de formas que, adequando-se às normas do Concílio de Trento, contribuíssem para instruir os indivíduos e para os integrar na ortodoxia católica. É neste enquadramento que cabe referir a literatura de espiritualidade, a qual encontrou no pensamento alegórico um meio privilegiado de concretização de um projecto de natureza simultaneamente ética e estética como o que acaba de se referir. A predisposição evidenciada pela alegoria para veicular conceitos abstractos através de visualizações concretas, aliada a uma forma de expressão indirecta, tornaram-na um poderoso instrumento apologético e didáctico que, ao mesmo tempo, manifestava potencialidades recreativas inegáveis. A alegoria funcionou, pois, como um meio através do qual se dava a conhecer ao homem comum um conjunto de noções doutrinárias, morais e éticas que dificilmente lhe seriam acessíveis se abordadas no rigor da sua formulação teológico-filosófica.

Ora, tratando-se de um modo oblíquo de expressão, a alegoria não só permitia transmitir doutrina através de um processo de equivalência entre conceitos abstractos e imagens concretas usadas para os traduzir, como respondia ainda à ânsia de ludismo tradicionalmente associada a um período que cultivou o artifício, o conceito e o estilo engenhoso. De facto, as suas características intrínsecas exigiam um «esforço deleitoso de interpretação» (Eco, 1989: 69) que parece ter constituído o estímulo que melhor respondeu às exigências estéticas da mentalidade barroca.

2. Para uma caracterização da ficção alegórica

Angus Fletcher, em *Allegory: the theory of a symbolic mode*, aponta como traços identificadores da narrativa alegórica (1) a presença de «agentes demoníacos» que se movem orientados por uma ideia única explorada obsessivamente; (2) a existência de uma «acção simbólica» desenrolada num contexto que pode repudiar a verosimilhança; (3) a predominância de um tipo de causalidade em que a conclusão é anterior ao enredo e tributária da ideia dominante que se pretende propalar; e (4) a organização da acção de acordo com um esquema de batalha e progresso.

Para o autor citado, a alegoria é um processo mental e linguístico de ordenação do discurso no qual todos os elementos – personagens alegóricas, enredo e aparelhagem simbólica – se articulam de modo a prodigalizar, para além do nível literal de sentido, um outro nível que

oculta uma determinada opção ideológica. Este desacerto entre significado literal e sentido figurado é, pois, característica essencial de todo o discurso alegórico. Tal equivale a dizer que na alegoria se encontram sempre dois planos de sentido em estreita correlação: um plano, literal e explícito, funciona como disfarce, dissimulação ou revestimento do(s) outro(s), oculto(s) e implícito(s). Cada um deles, embora interpenetrando-se, pode coexistir autonomamente, o que determina que nada impeça o leitor de fazer uma leitura literal do texto alegórico, amputando-o todavia dessa outra dimensão de sentido.

A referência aos dois níveis de sentido que qualquer texto alegórico comporta não assegura por si só a inteligibilidade do pleno alcance da noção. Torna-se pertinente vincar que esses dois níveis postos em correlação remetem invariavelmente para um plano espiritual – o plano abstracto das ideias – e para um outro plano material – o plano concreto e visível. O nexo que se estabelece entre ambos os planos mencionados reproduz «toda a tradição metafísica de pensamento» (Kothe, 1986: 41) que, na cultura ocidental e pelo menos desde Platão e da sua célebre alegoria da caverna, opõe uma componente espiritual, sublime, eterna e imutável a uma outra corpórea, material e transitória, por meio da qual a primeira é representada.

3. Novelística alegórica barroca de autoria feminina

No panorama da narrativa alegórica de ficção de autoria feminina, publicada em Portugal na primeira metade do século XVIII, sobressaem três novelas escritas por duas religiosas franciscanas do Convento da Esperança, em Lisboa. Referimo-nos a *A Preciosa: allegoria moral* (1731) e *Enganos do Bosque, desenganos do rio* (1741), ambas de Sóror Maria do Céu, e *Reino de Babylonia ganhado pelas armas do Empyreo: discursio moral* (1749), saída da pena de Sóror Madalena da Glória.

Todas estas três novelas se aparentam entre si, quer do ponto de vista do tema que desenvolvem – o percurso da Alma pelo mundo em busca da salvação eterna –, quer do principal artifício retórico-discursivo de que se servem – a alegoria. Tratando-se de textos cujo sentido se encontra pré-determinado pela natureza da mensagem moral que as autoras pretendem transmitir, a sua organização interna obedece a uma lógica rigorosa que decorre da própria duplicidade do discurso alegórico, isto é, em que se sobrepõem dois planos interpretativos distintos: um que privilegia a trama ficcional, ainda que ténue e desprovida de verosimilhança; outro que se concentra numa dimensão

doutrinal e morigeradora, própria dos textos de espiritualidade, categoria na qual estes se integram.

Sendo certo que todas estas obras patenteiam óbvias intenções pedagógico-didácticas, nelas se descortina, como fito principal, apresentar e tornar apetecível um ideal cristão de vida, centrado no desprezo pelos valores terrenos e pelos prazeres sensoriais, aos quais se opõe a apologia de uma atitude de desengano e de apego exclusivo às coisas do espírito. É este objectivo que determina toda a sequencialização dada à trama narrativa, construída não segundo as regras de causalidade que têm em conta a sucessão das peripécias, mas antes perseguindo uma lógica pré-estabelecida de acordo com a mensagem que se pretende difundir.

Em consequência, do ponto de vista da sintaxe da narrativa, estas ficções organizam-se em duas partes, conforme o padrão apontado por Fletcher: na primeira parte, a acção desenrola-se segundo o esquema de uma batalha entre forças antagónicas, entre o Bem o e Mal, as virtudes e os vícios, explorando o modelo clássico da psicomaquia; na segunda, obedece a um esquema de progresso, traduzido simbolicamente na caminhada ascensional empreendida pelas personagens protagonistas rumo ao seu encontro com a divindade.

3.1. *O esquema de batalha entre forças antagónicas: o modelo clássico da psicomaquia*

A situação inicial das novelas é marcada pela questão do livre arbítrio, isto é, da possibilidade individual de decisão que é conferida a cada ser humano. Uma vez enunciada a condição de ser livre de que gozam todos os indivíduos, os enredos ocupam-se em mostrar as consequências resultantes de uma errada opção de vida, alicerçada na satisfação dos sentidos e das paixões humanas. Assim, o leitor vai sendo sucessivamente confrontado com situações em que a Alma (protagonista das histórias) é tentada a sucumbir perante as solicitações do mundo. Todavia, tendo em conta o modelo positivo que se pretende apresentar aos destinatários das obras, tais situações alternam com outras contendo advertências e conselhos para que a mesma Alma não se desvie do caminho da rectidão. Deste modo se arquitecta o esquema de batalha entre forças antagónicas, gizado de acordo com uma simetria quase geométrica, que decorre da alternância repetida de sequências narrativas protagonizadas por partidários de cada um dos grupos em confronto: o grupo do Bem/virtudes e o seu antagonista, o grupo do Mal/vícios.

O padrão narrativo que daqui resulta adequa-se às exigências do discurso alegórico, marcado por uma «ambivalência emotiva»[2] que decorre da presença de acções e emoções opostas que só se neutralizam no final das obras, quando o Bem triunfa sobre o Mal. A oscilação entre estes dois princípios é responsável pela emergência de um sentimento de indecisão que afecta as heroínas e que se propaga aos leitores. Este efeito faz parte da própria intencionalidade das obras, nas quais a acção se subordina à mensagem que se quer propalar. Como escreve Ana Hatherly, «a ambivalência emotiva não é mais do que um instrumento da intencionalidade, servindo para criar no plano da acção um conflito de opções cujo propósito é conduzir o leitor à aceitação do objectivo básico da obra: o *exemplum*» (Hatherly, 1990: LXXIX).

Em *P.*, o conflito de opções corresponde a uma luta entre dois grupos rivais, encabeçados, o do Bem, pelo *Rei*, e o do Mal, pelo *Príncipe do Averno*. De cada uma destas facções em disputa faz parte um número igual de personagens (onze, em cada um dos casos) que protagonizam numerosas situações críticas, cujo fim último é demonstrar que todo o afastamento do caminho da virtude conduz ao erro e ao engano. Por conseguinte, cada grupo interpreta um certo padrão de comportamento, em perfeita simetria opositiva.

O encadeamento de sequências narrativas, na sua diversidade, faz parte de uma estratégia reiterativa, pois a inclusão de cada uma delas a mais não se destina do que a mostrar o distanciamento que opõe a dimensão divina à dimensão humana, num esforço para conduzir o leitor no sentido de repudiar tudo o que diz respeito ao universo profano, trabalhando apenas para a obtenção da perfeição que a espiritualidade implica. Em consequência, a cada argumento usado para ilustrar a via do Bem, corresponde um outro que serve para desmascarar os caminhos do Mal, o mesmo se aplicando se invertida a ordem dos factores.

Em *EBDR*, o esquema de batalha é indiciado no próprio título da novela, através da ocorrência dos lexemas de significação oposta: *enganos* e *desenganos*. De facto, toda a primeira parte da ficção se desenrola segundo um esquema de batalha na qual as forças que se confrontam são o «bosque», metáfora do mundo enganoso, e o «rio», voz do desengano. Estes dois domínios são apresentados como agluti-

---

[2] A expressão é usada por Fletcher, que afirma: «In a Word, allegorical literature always displays toward its polar antagonisms a certain ambivalence. **This much-used** term does *not* mean "mixed feelings", unless we are willing to amend the phrase to "a mixture of diametrically opposed feelings"» (Fletcher, 1982: 224).

nadores simbólicos das potências antagónicas do Mal e do Bem que lutam verbalmente pela posse da Alma. O grupo do Mal, que abarca os habitantes do *Bosque*, é chefiado pelo *Caçador* e seus acólitos; à frente do exército do Bem, cujo território é o *Vergel*, está o *Pastor* e os que o servem; dele faz parte ainda a *Ave*, que reitera enfaticamente os discursos do *Rio*. A Alma, personificada na figura de *Peregrina*, tem um comportamento oscilante que a leva a hesitar entre qual dos grupos ouvir e seguir.

A imagem do *Bosque*/mundo que é transmitida ao leitor decorre de dois tipos de conhecimento que se opõem entre si. Por um lado, surge uma visão possibilitada pela apreensão sensorial do real que, como tal, é conotada com as ideias de inexactidão e de erro associáveis à falibilidade dos sentidos. Subjacente à construção deste ponto de vista, partilhado por *Peregrina* e pelos habitantes do *Bosque*, está a concepção metafísica de raiz platónica que associa as realidades captáveis pelos sentidos ao mundo das aparências. Por outro lado, destaca-se a percepção atribuída ao narrador, ao *Rio* e à *Ave*, os quais, estando fora da órbita de influência do efeito enganador do mundo, denunciam a distância que separa a aparência da essência da realidade observável. Assim, o universo paradisíaco do *Bosque* oculta uma realidade bem diferente e é justamente na denúncia do aspecto falacioso daquele que se concentra o combate travado pelas forças do Bem. Os principais agentes em duelo são, pelo lado do Mal, os *Ídolos do Bosque* e, pelo lado do Bem, o *Rio* e a *Ave*.

Do capítulo III ao capítulo X, a novela apresenta uma estrutura repetitiva que consiste no seguinte: na primeira parte de cada capítulo, o leitor é confrontado com a cedência de *Peregrina* perante as diversas paixões mundanas, representadas pelos *Ídolos* que as *Ninfas* e as *Caçadoras* a levam a ver. O percurso da heroína pelo *Bosque* propicia-lhe a vivência de experiências feitas de um encantamento que logo se desfaz em decepção. Tem então início a segunda parte dos capítulos, em que são protagonistas o *Rio* e a *Ave*. A missão destes últimos é desmistificar as glórias que os *Ídolos* se atribuem, reduzindo-os à sua condição de entidades falazes.

Assim, nesta primeira parte da novela, construída de acordo com um esquema de batalha, a intriga é segmentada em núcleos narrativos que se sucedem à maneira de quadros emblemáticos, cuja significação se encerra neles próprios, sem dependerem nem condicionarem o progresso da acção. Esta, caracterizada por um forte estatismo próprio dos emblemas, é unificada pela presença de *Peregrina* que é levada a percorrer um itinerário iniciático que a preparará para a fase seguinte, ou seja, para a renúncia ao mundo e consequente união com o ser divino.

Os quadros emblemáticos que *Peregrina* observa representam os defeitos dos que amam as coisas do mundo, enumerados numa gradação que começa em *Nobreza* e termina em *Amor Próprio*, fazendo-se igualmente referência a *Fermosura*, *Discrição Humana*, *Esperança do Mundo* e *Riqueza*. Verifica-se, em relação a cada um destes ícones, um forte contraste entre as reacções de admiração e de repulsa que provocam à heroína e, por extensão, ao leitor. Às ideias de esplendor e magnificência, expressas tanto por meio da caracterização indirecta que põe em relevo as qualidades sumptuosas dos atributos de que cada *Ídolo* se faz acompanhar, como pelas palavras com que eles se autodefinem, contrapõe-se uma impressão de vacuidade desencadeada pela acção do desengano que reduz as propriedades de cada *Ídolo* ao seu oposto, recorrendo a imagens que, meticulosa e exaustivamente, as desmascaram.

Finalmente, no que concerne o último texto de autoria feminina a que nos temos vindo a referir, saliente-se como observação preliminar que *RB* é uma novela concebida como um «discurso moral». Tal como nas duas narrativas da autoria de Sóror Maria do Céu, o que está em foco neste texto de Sóror Madalena da Glória é também o problema da luta travada entre o erro e a verdade. Porém, a intencionalidade da obra é manifestada na própria folha de rosto, o que certamente constituiria um indicador adicional que condicionava as hipóteses interpretativas levantadas pelos leitores. De facto, a classificação dada pela autora à obra pressupõe a assunção explícita da existência de ideias pré-concebidas sobre os modelos de conduta que vão ser apresentados aos destinatários da mensagem e que estes são exortados a seguir ou a rejeitar.

O estratagema romanesco engendrado para representar o duelo travado entre forças antagonistas tem, nesta obra, uma feição que difere parcialmente da que lhe é dada nas novelas anteriormente referidas. Sóror Madalena da Glória imagina uma intriga alicerçada sobre situações que exploram a carga sentimental da relação amorosa estabelecida entre a Alma e Cristo. As hesitações de *Angelica* (a Alma), dividida entre as noções de prazer e de dever, manifestam-se em relação ao *Filho do Supremo Imperador* (Cristo), face ao qual revela sentimentos que balanceiam entre o desprezo e a devoção. As atitudes do *Príncipe* oscilam também entre o castigo, que normalmente se traduz em situações de afastamento e ocultação, e a misericórdia, que implica a reaproximação dos amantes. Estas duplicidades estão na base do desenrolar de uma intriga que, do capítulo I ao capítulo XII, progride através de avanços e recuos constantes que põem reiteradamente em

destaque as fraquezas da condição humana, representada pela Alma, e a magnificência do ser divino, personificado na figura do *Príncipe*.

A inconstância dos sentimentos que *Angelica* devota ao *Filho do Supremo Imperador* deve-se a um leque de factores que consubstanciam o modelo negativo que quer a Alma, quer o leitor devem ser levados a repudiar. Dentre esses factores, destacam-se o «amor-próprio», o «gozo sensorial» e o «divertimento». Porém, o poder reconhecido à Alma para rejeitar tal modelo não é suficiente para a fazer ganhar a batalha da salvação. De facto, a lide que põe em confronto personagens representando pulsões antagónicas, reproduz-se na consciência da própria heroína, dividida entre as «paixões» e os «alentos»:

> «Vede, Senhor, (continuou Angelica) a fraqueza, em que a rebeldia das minhas paixoens tem transformado aquelles alentos, com que eu prometia triunfar dos assaltos, ainda que fossem vigorosos os tiros, e ao primeiro combate me rendi, porque na luta me esqueci de me confiar em vòs. Enfraqueceo-a a vontade para proseguir a peleja, e allucinado o entendimento hia suspendendo todo o socorro para resistir á bataria, perdida a memoria nos encontros, se desencontrou dos remedios: (…) Se mandava aos olhos se retirassem dos idolos, sempre os acho prezos no grilhão dos pensamentos. Se quero cerrar os ouvidos aos ecos de tantas enganosas Seréas, a dor de desprezalas faz mais viva a attenção para ouvilas. Desaboreado o gosto na negação dos appe-tites, me enfastia o util pelo saboroso do veneno» (*RB*, pp. 40-41).

O excerto reproduzido remete para uma questão que, nesta obra como nas restantes, é fulcral: trata-se da impossibilidade de satisfazer o desejo irreprimível de fruir, sem que este colida com as interdições que se opõem ao prazer. *Angelica* confessa-se dividida entre a sedução dos sentidos e o sentimento de culpa e é este último que importa enfatizar. Todas as situações de tentação e de pecado retratadas na novela se destinam a estimular, na personagem como no leitor, uma sensação de culpabilidade. A culpa é encarada como um mecanismo de repressão interior que resulta da assimilação dos princípios morais e religiosos dominantes. A obediência surge então como um efeito colateral desta auto-censura, através da qual se obtêm as alterações de comportamento desejadas. Trata-se, portanto, de um processo de submissão que visa dominar a vontade individual, levando a repudiar os maus instintos de que o homem é naturalmente dotado e incitando-o a elevar-se acima das suas próprias fraquezas.

As duplicações de sentido atribuíveis aos episódios que constituem as primeiras partes das três novelas – duplicações essas que seguem o esquema de batalha que preside à construção das intrigas –,

conformam-se ao estatuto alegórico dos textos em causa. Desde o início e de uma forma sistemática, o leitor é confrontado com narrativas articuladas em dois níveis distintos de significação. Todos os episódios que compõem a acção narrada funcionam simultaneamente como significantes e como significados cuja explicitação se encontra no próprio texto; trata-se, então, de textos em que a interpretação se encontra incluída na própria trama narrativa, ou seja, em que «o texto e o meta-texto são contínuos» (Todorov, 1979: 136).

As intervenções alternadas de personagens defensoras de cada um dos pontos de vista em confronto e, particularmente, as desmistificações das realidades enganosas a que se dedicam sistematicamente os actantes que integram os grupos do Bem, constituem uma espécie de glosas destinadas a ajudar as protagonistas e, por seu intermédio, os leitores, a interpretarem correctamente os sinais que se lhes deparam. Neste sentido, nenhum detalhe dos enredos pode ser considerado supérfluo ou casual. Tudo nas narrativas conflui para a construção do sentido global das obras, as quais estão arquitectadas de acordo com uma causalidade de tipo filosófico e não factual[3].

Os grandes momentos em que as narrativas se dividem são constituídos por episódios meticulosamente concebidos para repercutir e reforçar as ideias base que as novelas pretendem propalar. Deste modo, no primeiro grande momento, todos os passos exibem, por um lado, a liberdade de escolha que é assegurada às protagonistas e, por outro, a batalha que elas travam entre pulsões antagónicas que as levam a hesitar entre sucumbir às tentações ou assumir uma atitude de desengano, consentânea com a decepção que infalivelmente se segue ao encantamento provocado pelas paixões mundanas. Uma vez reduzidas estas últimas à sua condição de realidades ilusórias e negativas e, por essa via, demonstradas as fragilidades das opções terrenas, torna-se necessário elucidar o leitor quanto aos passos a dar no sentido de sus-

---

[3] Usamos estas designações no sentido que Todorov lhes atribui: «Este conto [*A Demanda do Graal*] é um conjunto de transposições em que cada uma delas, considerada em particular, revela com exactidão os diferentes matizes do pensamento. É necessário devolver-lhe a sua significação moral para lhe descobrir o encadeamento. O autor compõe, se assim se pode dizer, no plano abstracto e, em seguida, traduz. A organização da narrativa faz-se, portanto, ao nível da interpretação e não ao nível dos acontecimentos-a-interpretar. As combinações desses acontecimentos são, por vezes, singulares, pouco coerentes, mas isso não quer dizer que haja falta de organização na narrativa; simplesmente, essa organização situa-se ao nível das ideias, e não ao nível dos acontecimentos. Falamos, a propósito disso, da **oposição entre causalidade factual e causalidade filosófica**» (Todorov, 1979: 142) destacados nossos.

citar o arrependimento, de expiar as culpas e, finalmente, de se tornar merecedor da magnificência da recompensa final. Esse é o conteúdo de que se ocupam as novelas num segundo momento.

3.2. *O esquema de progresso: expiação e prémio*

Quer as narrativas se dividam formalmente em duas partes (como é o caso de *EBDR*), quer tal não aconteça, em todas elas é possível observar uma mutação da acção que passa a conformar-se àquilo que Fletcher denomina o «esquema de progresso». Em termos gerais, trata-se de colocar o leitor perante um percurso diametralmente oposto ao da perdição. As protagonistas iniciam um caminham recto, embora com vários entraves e obstáculos, que constitui a via da expiação. Neste itinerário, todos os momentos se pautam pela sucessão de provações que se torna imprescindível vencer; da mesma forma, todos os intervenientes na acção são agentes dessas mesmas provações. O percurso iniciático feito pelas heroínas condu-las ao momento apoteótico dos esponsais com Deus, recompensa final dos que se arrependem e desfecho esperado das intrigas.

Em *P.*, a subjugação derradeira das forças do Mal é despoletada por duas visões que vão contribuir definitivamente para a alteração do comportamento de *Preciosa*: a visão da imagem de Cristo ensanguentado e a imagem pavorosa da Morte que lhe traz à memória a lembrança da efemeridade da vida. Estas duas aparições correspondem a um momento de clímax da acção que, a partir daí, se centra no percurso penitencial iniciado pela heroína.

A alteração comportamental atribuível à personagem central e ao seu séquito é marcada, do ponto de vista simbólico, pelo abandono do *Vale*, domínio do encantamento mundano, e consequente recolhimento nas *Penhas de Aspérrima*. O modelo negativo, minuciosamente explorado na primeira parte da narrativa, é, a partir deste ponto, substituído pelo modelo ideal. Cumpre-se assim um percurso circular, cujo início e fim radica na possibilidade de escolha que é dada pelo ser divino ao indivíduo. Das boas decisões que este tomar depende o prémio da união mística da Alma com Deus, corolário da narrativa e objectivo supremo da mensagem que se pretende difundir[4].

---

[4] Na verdade, o final do capítulo 21 de *P.* contém um possível epílogo para a novela, já que termina com a declaração da aniquilação definitiva dos partidários do Mal e exaltação inapelável do grupo do Bem: «Disse Preciosa, e retirou-se, deixando as suas rezões tal confusão nos inimigos que, atropeladamente, se deixáram perder e, desbaratados, deram costas à empresa, confundidos mais em seu desprezo que em seu

Em *EBDR*, o ponto de viragem da acção coincide formalmente com uma divisão da novela em duas partes distintas. A segunda parte ocupa-se integralmente da encenação de um percurso de expiação que em tudo se opõe ao caminho de desgraça percorrido por *Peregrina* na primeira parte. Ao longo de quatro capítulos, *Peregrina* empreende um itinerário ascensional, de cariz iniciático, porquanto representa uma passagem do domínio do parecer para o domínio do ser. Trata-se, de facto, de uma trajectória que afastará a protagonista da esfera da sensualidade para a fazer aproximar da esfera da espiritualidade. Esta nova fase é toda ela marcada pelas ideias de mortificação do corpo e de repúdio dos sentidos, pois, ao longo do caminho, *Peregrina* vai sendo submetida a um conjunto de provas de dificuldade crescente que se destinam a testar a sua capacidade para reprimir os impulsos carnais. Da superação de tais provas depende a ascese que a elevará até Deus.

Entre o percurso de *Peregrina* nesta segunda parte e o trajecto que percorre na primeira, há uma simetria notável, funcionando esta última como o reverso perfeito da antecedente. Se se lhe haviam deparado seis encantamentos no *Bosque*, vai agora ela ter que superar o mesmo número de provas; se no *Bosque* fora tentada por seis *Ídolos* diferentes, encontra nesta parte seis Santos representados sob disfarce pastoril que, cada um com sua história exemplar, pretendem reiterar os desenganos proferidos pelo *Rio* e sublinhados pela *Ave* na primeira parte.

No final deste percurso de progresso, a ideia de sacrifício por amor agrega-se às noções de mortificação dos sentidos e de castração do «eu». É o amor pelo *Pastor*, que *Peregrina* almeja consumar, que torna suportável e que confere significado a todas as batalhas que a heroína tem de travar e que culminarão com a festa da sua união mística com o criador.

Quatro são igualmente os capítulos reservados em *RB* ao desfecho da acção. Tal como em *P.*, também nesta novela a segunda parte, obedecendo ao esquema de progresso, tem início após uma visão que corresponde a um ponto de clímax no desenrolar da batalha contra as forças do mal. Trata-se, neste caso, da visão de um globo de vidro que permite à protagonista constatar que todos os portentos de *Babilónia*,

---

estrago. Este fim teve tanta ameaça do Averno, tanta máquina de Signão, tanto incêndio de Bem-me-quer, tanto encanto de Delcídia, ficando Claros com os seus cantando a vitória e as sempre vencedoras armas reais coroando o triunfo» (*P.*, pp. 302-303). Todavia, este final não contempla o destino último do par de protagonistas, o qual consiste na união da alma com Deus, simbolicamente representada na cerimónia de núpcias descrita nos dois derradeiros capítulos.

metáfora do mundo, se transformam em manifestações de horror. Esta visão constitui o estímulo derradeiro que leva a heroína a abandonar o território do pecado e a iniciar a subida que a conduzirá ao céu.

O caminho trilhado por *Angelica* é uma via penitencial em tudo dissemelhante do lugar ameno que *Babilónia* aparentava ser. A jornada proporcionar-lhe-á o encontro com entidades que lhe transmitirão lições de desengano, enfatizando a ideia da precariedade da vida e consequente certeza da morte. Estas ideias serão utilizadas como forma de dirigir o comportamento da personagem e, através dela, de condicionar a conduta do leitor que fica sujeito a um processo de identificação, pois é a ele, em última análise, que a mensagem se destina.

Contudo, também nesta obra se enfatiza a ideia de que o merecimento da «perfeita uniaõ, a donde respira a mesma alma, que se enlaça, á suavissima transformação, donde o amante, e o amado ficão por fineza hum mesmo composto de perfeiçoens» (*RB.*, pp. 209-210) não se alcança sem a renúncia e a aniquilação do próprio «eu». *Angelica* deve dedicar todo o seu amor ao *Príncipe* de forma abnegada e sem esperar recompensa. Para o bom sucesso da empresa, conta com a colaboração de *Esperança*, *Fé*, *Penitência* e *Fervor* que se lhe deparam sob disfarce pastoril e que alegorizam duas das virtudes teologais e duas das virtudes morais.

A virtude consiste, como é sabido, numa disposição habitual e firme para fazer o bem, infundida na alma pelo sacramento do baptismo. A referência a estas virtudes no final da obra não é certamente aleatória: a *Penitência* é a virtude moral que consiste na mortificação decorrente do arrependimento; o *Fervor* é aquele que, no meio das dificuldades, assegura a firmeza e a constância para praticar o bem; a *Fé* representa a crença nas verdades reveladas por Deus e ensinadas pela Igreja; a *Esperança*, finalmente, explica a confiança em que a recompensa divina será proporcional à graça. Munida destes atributos, *Angelica* atinge, portanto, o ponto mais alto da jornada que lhe permite unir-se misticamente ao *Príncipe*, atingindo assim a recompensa da salvação eterna.

Desta forma lúdica e romanceada, Madalena da Glória, tal como Sóror Maria do Céu, expõe a doutrina cristã, podendo no final exortar os seus leitores a tomarem nota da lição e a pautarem os seus comportamentos pelo exemplo edificante que, sob a capa da ficção, lhes é apresentado[5].

---

[5] *RB.* termina, precisamente, com as advertências dirigidas pelo narrador (voz audível da autora) ao leitor: «Confiem nos mais arduos combates ainda as mais debilitadas forças, (…). Aprenda a omissão a imitar os vigorosos passos, comque se conquistão

4. Considerações finais

As considerações apresentadas ao longo deste texto confluem na ideia central de que as três obras de que nos ocupámos se enquadram no conceito de literatura didáctico-recreativa de espiritualidade e, como tal, afectam todos os seus recursos temáticos e formais à veiculação de uma mensagem de natureza ético-religiosa que visa obter, junto dos seus destinatários, efeitos pragmáticos muito concretos e precisos. Não se trata portanto de textos que se confinem numa dimensão autotélica, sendo antes entendidos como instrumentos ao serviço de uma causa superior, à qual todos os recursos deveriam ser afectados.

Por consequência, tudo nelas, desde a personificação dos conceitos, à metaforização sistemática dos elementos constituintes da narrativa (que vai das personagens, ao espaço-tempo e até à forma de encadeamento das sequências narrativas) se subordina à lógica inerente ao discurso alegórico, marcado pela duplicidade de sentidos.

O percurso de leitura realizado para cada uma das três novelas permitiu pôr em evidência um universo alegórico baseado numa estrutura assente em dois grandes núcleos narrativos. O primeiro núcleo, ideado de acordo com um esquema de batalha e explorando o modelo clássico da psicomaquia, destina-se a representar a liberdade de escolha de que todo o indivíduo é dotado e a luta constante que, em consequência desse poder de decisão autónoma, ele é exortado a travar, quer contra forças alógenas que o tentam desviar do caminho da virtude, quer consigo próprio, enquanto ser estigmatizado pelo pecado original. O segundo núcleo, obedecendo a um esquema de progresso, encena o caminho do arrependimento e da penitência, bem como a apoteose da união com o Criador.

É, pois, a sucessão destes grandes momentos – que se podem resumir, designando-os por «escolha», «queda», «ascensão» e «redenção» – que sustenta as intrigas das novelas, fazendo ressaltar a sua dimensão de textos ficcionais ao serviço da propagação doutrinal. Neste sentido, e dadas as características apontadas, estes textos podem ser considerados autênticos instrumentos de propaganda da fé e da moral dominantes à época da sua produção.

---

os sceptros, que para premiar serviços estão abertos os thezouros, e depois das batalhas são glorias as lidas. Assim continuou Angelica bem achada nas novas emprezas, como quem jà tinha tomado o pulso ás falidas venturas, de que só os moradores de Babilonia fazem importancia; mas não se fiem os descuidos, de que a toda a hora se abre a porta ao requirimento, que quando a rebeldia prende para o rogo, só a justiça sentencêa a cauza» (*RB*, p.296).

Obras orientadas pelos valores da estética e da mundividência barrocas, estas novelas são manifestações eloquentes do período em que floresceram – uma época marcada por um conjunto de contrastes que se pode resumir à dicotomia entre idealismo e realismo, dicotomia essa de que o discurso alegórico se faz veículo transmissor através da tensão que espelha entre planos de significação diferentes que remetem, simultaneamente, para um hedonismo sensorial e para a difusão de uma moral ascética.

Bibliografia:

A)

CÉU, Sóror Maria do (1741), *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Primeira, e Segunda Parte*, Lisboa Occidental: Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.

IDEM (1990), *A Preciosa* (edição actualizada e estudo histórico de Ana Hatherly), Lisboa: INIC.

CLEMENCIA, Madre Marina, pseud. (1731), *A Preciosa, Allegoria Moral*, Lisboa Occidental: Officina da Música.

GAMA, Leonarda Gil da, pseud. (1749), *Reyno de Babylonia, Ganhado pelas Armas do Empyreo; Discurso Moral*, Lisboa: Officina de Pedro Ferreira Impressor da Augustissima Rainha N. S.

B)

ECO, Umberto (1989), *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa: Editorial Presença.

FLETCHER, Angus (1982), *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ítaca-Londres: Cornell University Press.

HATHERLY, Ana (1990), *A Preciosa de Sóror Maria do Céu* (Edição actualizada do Códice 3773 da Biblioteca Nacional precedida dum estudo Histórico), Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

KOTHE, Flávio R. (1986), *A Alegoria*, São Paulo: Editora Ática.

OROZCO, Emílio (1988a), *Manierismo y Barroco*, Madrid: Ediciones Cátedra.

IDEM (1988b), *Introducción al Barroco II*, Granada: Universidad de Granada.

TODOROV, Tzvetan (1979), *Poética da Prosa*, Lisboa: Edições 70.

Algodões e Agonias nas *Cartas da Guerra* de António Lobo Antunes

NORBERTO DO VALE CARDOSO
(Universidade do Minho)

I. O papel político do serviço postal militar: *um fim brilhante*

Foi com o espoletar da Guerra Colonial, em 1961, «que o império começou a "escrever à metrópole"» (Ribeiro, 2004: 176). No centro desta comunicação estava o Serviço Postal Militar (S.P.M.), criado nesse ano, para que os aerogramas fossem distribuídos, pelo Movimento Nacional Feminino (M.N.F.), de forma gratuita a todos os soldados. A correspondência foi-se tornando parte do quotidiano da vida portuguesa, no que constituiu um verdadeiro *writing back to the centre* (Ashcroft, 2001), que não era mais do que o princípio da lenta agonia do português do século XX, e, de igual modo, do regime. À luz de um estudo de Geoffrey Bennington (1990: 128), que, baseado em Montesquieu, estabelece uma comparação entre o correio e a política e a sua ligação à ideia de *nação*, começando por assinalar que o fim será mais *brilhante* que o meio utilizado para atingir esse mesmo fim, e que, no caso da política, o fim é atingido por meios obscuros, podemos afirmar que, subjacente ao serviço postal português durante a guerra, estava um importante papel político:

> True politics is not then simply the absence of the post, but a postal network which would itself be secret, distributing the mail in the dark, without exhibiting its expeditions and letters *en souffrance*, an underground network keeping the secret secret.

No caso português da correspondência durante a Guerra Colonial, verificamos que o serviço postal foi criado com um propósito de apoio, de comunicação e de suporte psicológico a quem combatia,

tendo sido criadas as *madrinhas de guerra*, que colmatavam a ausência de correspondentes, e que, ao contrário da correspondência galante, em que a mulher se ocupava essencialmente em receber a carta (pois responder seria comprometer-se), vem esbater a divisão sexual da comunicação epistolar (Dauphin, 1991: 219). Ora, pelo facto de todos se poderem corresponder (gratuitidade do processo; fácil distribuição dos aerogramas), mesmo os que não tinham com quem (criação de um ente feminino, que criava um conforto, fosse ele maternal ou de índole sexual), dá-se uma (aparente) igualização de todos e, por consequência, parecem eliminar-se as diferenças sociais e culturais[1]. Com a existência do S.P.M., o regime ia mantendo *secreto* o *segredo* da sua verdadeira essência. Por existir um serviço que a todos incluía e apoiava, o regime imprimia durabilidade à guerra, e (mesmo que de uma forma inconsciente) criava indirectamente a *ficção* de que era um Estado democrático, aberto, com fronteira, história e narração (Bennington, 1990: 130).

A «vontade geral» pode ser comparada ao envio de uma «carta circular» pelo cidadão ao «cidadão». Mas este não precede o envio da carta, pois só no acto do envio é que pode ser considerado um «cidadão». Então, enviar a carta equivale a enviar a lei a si mesmo (*idem,* 129) e a «pactuar» com a *ficção*, pois, ao se corresponder, serve o regime, mesmo que apenas pareça servir o seu propósito. Porém, se não houvesse falhas no sistema (se a carta chegasse sempre ao destino), não haveria necessidade de intervenção do sistema político, pois o serviço seria perfeito. Por conseguinte, «a política tem por fim o fim da política»:

> The post wants the letter to arrive at its destination, at what Montesquieu calls its «brilliant end»: this end is the death of the postman and the end of the post. As postal network, all politics wants politics to end. The arrival of the letter should erase its delivery. The end of politics is the end of politics (Bennington, 1990: 128).

Portanto, se a carta chegasse ao seu destino, isto é, se o fim (objectivo) do serviço fosse cumprido, estava declarada a morte do

---

[1] Recordemos que, em França, a distribuição oficial da correspondência dá uma imagem de comunicação universal, mas essa é uma distinção inacessível (Boureau, 1991: 127, 128). O correio oficial em França, resultante do inquérito de 1847, permite que o Estado controle todos os correspondentes (Dauphin, Pezerat e Poublan, 1991: 27), tal como sucede com o S.P.M., um meio aparentemente democrático para atingir, afinal, um *fim brilhante*.

carteiro e o fim do serviço porque a chegada da carta apagava a sua entrega. Este simulacro servia na perfeição o regime, que tinha por objectivo *esbater* a sua presença, fingindo que o seu papel era nulo. Ora, perante a possibilidade de falhas no sistema postal, o sistema político torna-se necessário, legitima-se. Nesta *abertura* (possibilidade do sistema não funcionar), estava implícita a ideia de liberdade. Assim, a política permitia a existência do sistema postal para simular que não controlava o que, efectivamente, era uma forma de controlo.

Na Guerra Colonial, o fim político não seria alcançado pela extinção ou não permissão do S.P.M., antes pela sua existência. A existência do S.P.M. servia os fins políticos, por exemplo atribuindo a cada soldado um número (*S.P.M. 1676*, exemplo do caso de António Lobo Antunes), retirando-lhe o nome próprio, determinando mecanicamente o emissor e o destinatário das cartas e evitando que a carta não se extraviasse com facilidade. O lugar da carta era o lugar da castração, pois entre o envio e a resposta havia um buraco, o não-ser (Derrida, 1980: 467), a possibilidade de «extravio». O regime pretenderia que o sistema não tivesse falhas, mas que as aparentasse ter. Aliás, mesmo que houvesse, por parte de alguns emissores, censuras prévias (no acto da emissão), prevendo a censura externa, também aí o regime encontrara uma forma de controlar as *narrativas*, e, com elas, a *nação* (Bhabha, 1990: 1).

O controlo das cartas tinha como propósito produzir efeitos psicológicos contrários à «castração». A sexualidade, «concretizada» pelo contacto, por carta, com a mulher, criava a sensação de virilidade, e sustentava emocionalmente o soldado. Por conseguinte, a ameaça da possibilidade de uma «castração», esbate-se se o sistema funcionar, ou seja, se o sistema tiver falhas. Porém, esta é, precisamente, a «castração» do soldado pelo regime. Sintetizando, esta *liberdade* de correspondência tornava o regime mais *panóptico,* mantinha o segredo em segredo, servindo verdadeiramente os propósitos políticos estado-novistas. Ao consegui-lo, o regime, criava, primorosamente, uma *comunidade imaginária*, pois proclamava, de forma escrita, e pelo punho de cada indivíduo, a vontade colectiva de lutar e de morrer por uma mesma causa e fazia conceber a nação como uma camaradagem horizontal (Young, 1995: 7).

Baseado numa ilustração de 1662, Thomas Beebee (1999: 18) descreve a forma como a produção de cartas fazia parte de uma máquina, que incluía a distribuição, a leitura, a resposta ou a publicação das cartas. Essa *letter-writing machine* tem relação com o fim político de que fala Bennington, pois o S.P.M. pretende, como a

máquina de escrever cartas, produzir um modelo de carta. À luz dessa gravura, o serviço postal criado durante a Guerra Colonial é apresentado como o «writer in the machine», um modelo reprodutor, mas um modelo ao qual nem todos os que escreviam terão acedido. Note-se que a esse modelo está subjacente a produção da mesma carta, ou seja, de uma mensagem que é uma anti-mensagem, pois não relata a verdade. Por outro lado, como modelo reprodutor, a máquina necessita da figura da mulher e do seu aparelho (re)produtor, criando, para esse efeito, as *madrinhas de guerra*, que lêem a grande carta que a máquina produz, uma carta involuntariamente colectiva, e não íntima.

Estamos certos que as *Cartas da Guerra*, de António Lobo Antunes, lidas no seu conjunto, não são apenas cartas de amor, mas também a visão de um mundo feito de guerra e de privações, porventura, um dos melhores retratos da Guerra Colonial e do que ela fez a tantos homens. Julgamos que Lobo Antunes não é esse «writer in the machine». Parece-nos, pois, que, à imagem do que sucedeu com as *Cartas da Guerra*, de António Lobo Antunes, seria de inestimável valor a preservação da correspondência estabelecida naquela época [2].

II. As *Cartas da Guerra* de António Lobo Antunes: um proto-romance

Dentro da Literatura e de outras produções literárias da Guerra Colonial avolumam-se as publicações de diários, memórias ou testemunhos, mas, no que diz respeito à «correspondência de guerra», há uma escassez de publicações, sendo raros os casos que extravasam o núcleo familiar ou arquivístico. As *Poesias e Cartas* de José Bação Leal, publicadas em 1971 [3], são um dos *exempla* do eco que a guerra começa a provocar na metrópole, pois as cartas enviadas da guerra são o primeiro testemunho empírico da decadência de um tempo e de um país. Alguma da poesia daquela época é, inclusive, marcada pela característica epistolar (discurso de oralidade e de conversação), como

---

[2] Para tal tem contribuído o Arquivo Histórico Militar e a Liga dos Amigos do Arquivo Histórico Militar, que tem em execução um Projecto de Recolha de espólios documentais particulares (que englobam diários, memórias, fotografias, cartas e outros documentos da época). Dos cerca de trinta e dois milhões de cartas escritas durante a I Guerra Mundial, apenas cerca de meia centena estão à guarda do Arquivo Histórico Militar. Sobre a correspondência na Guerra Colonial, calcula-se em 300 milhões o número de aerogramas impressos (www.anossahistoria.org).

[3] Leal, José Bação (1971), *Poesias e Cartas*, Porto, Tipografia Vale Formoso.

em se vê em dois poemas[4] de Fernando Assis Pacheco, enviados de Nambuangongo, ao pai do poeta, e em que a guerra apareceria como um epílogo.

Editadas em 2005, as cartas que António Lobo Antunes enviou de Angola a sua mulher, mais de trinta anos antes, reunidas sob o título *D' Este Viver Aqui Neste Papel Descripto*, mais comummente conhecido como *Cartas da Guerra* (subtítulo da obra), podem ser consideradas como um dos mais importantes conjuntos de cartas escritos da guerra para a metrópole. Ora, da já extensa bibliografia de Lobo Antunes, publicada pela D. Quixote, da qual fazem parte dezoito romances e três livros de crónicas, não faz parte *D' Este Viver Aqui Neste Papel Descripto*. Este espólio antuniano, guardado pela receptora até à data da sua morte, foi organizado pelas duas filhas do casal, e deu a conhecer ao grande público o que, aparentemente, diria apenas respeito à intimidade de seus pais. No entanto, essas *Cartas*, como *epitexto privado* (Genette, 1987: 341), quando inseridas na epistolografia portuguesa, são um importante documento sobre o autor e sobre a época, mas, acima de tudo, para o estudo da obra do autor de *O Esplendor de Portugal*.

Primeiramente referido como um livro sobre a solidão, os silêncios, a partilha, a amizade, a distância e o medo, não apenas de um homem, mas, afinal, de uma geração, a *geração nos cus de judas* (*in JL*, 05.01.1982: 5), estas *Cartas* têm uma inegável importância documental e histórica (a guerra, o colonialismo) e biografista, mas extravasam esse estatuto mais documental, pois, em nosso entender, elas são fulcrais, acima de tudo, para o estudo da obra antuniana, e, muito em particular, para a abordagem do tema da Guerra Colonial dentro da obra do autor de *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*. O distanciamento de António Lobo Antunes em relação à organização, edição, lançamento e até autoria do livro pode dever-se a vários motivos. Um deles pode passar pelo receio que Lobo Antunes tem de que sobre o livro se proceda a uma leitura errónea, mas, por outro lado, essa espécie de anonimato é uma construção autobiográfica: «O livro não é meu, nem o li, seria incapaz» (ALA, *in JL*, 25.10.2006:18). Ainda assim,

---

[4] Esses poemas, incluídos em *Cuidar dois Vivos*, seriam, provavelmente, os primeiros poemas sobre a guerra escritos da frente de combate (Ribeiro, 2004: 209). Mais recentemente, foi publicado *S.P.M. 9644* (1999), de Isabel Perdigão, romance que resulta da colecta de um conjunto de cartas que uma personagem (Luísa), pensou em deitar fora, mas que, alertada por outra personagem (o filho, André), acaba por as reunir em livro. A importância deste serviço é aí explicada: o SPM tinha uma «função tranquilizadora, suavizadora ao manter com regularidade e rapidez, os laços que prendiam os homens às suas raízes, à família e aos amigos» (*S.P.M.* 159).

este é um conjunto de cartas que o próprio considerou serem «(…) já um romance do António Lobo Antunes» (*in JL*, 9.11.2005:11).

Não sendo um «romance epistolar», as *Cartas da Guerra* podem, no entanto, ser consideradas um *proto-romance*, um trabalho inicial e anterior que servirá de oficina de trabalho aos primeiros romances, publicados em 1979, romances em que, aliás, se incorporarão pedaços de cartas da guerra. Em *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descripto* há momentos em que o real e a ficção se tocam e, nalguns casos, esta intersecção prende-se com a noção de que as cartas eram lidas por alguém intruso ao processo de comunicação. Nessa diferenciação entre romance epistolar e romance, há um processo de coexistência em que a ficção se apropria do quotidiano da carta, enquanto a carta se apropria de aspectos ficcionais, numa interconfluência que apaga as linhas entre real e ficcional. Em suma, a ligação entre o romance epistolar e o romance que conhecemos no século XX é inegável, nomeadamente em António Lobo Antunes.

III. Da censura à sinceridade; do *eu* ao outro

As cartas do marquês de Sade, escritas da prisão, passavam por um complexo sistema de controlo (censura), que copiava e omitia/corrigia as cartas conforme as passagens consideradas proibidas. Essa situação de escrita, primeiramente forçada pela separação do mundo, é força vital para a codificação das próprias cartas. Sade «desenvolveu todo um sistema de escrita secreta», criando artifícios de linguagem que dificultavam a leitura por parte do encarregado de as ler. As «cartas com sinais» tiveram da sua parte uma dedicação obsessiva, baseada em cálculos e deduções que deturpavam o sentido das mesmas, solução para suportar a clausura, «estratégia mental do prisioneiro para suportar a solidão» (Moraes, 2000: 56).

Essa clausura é empírica, e é através da linguagem sexual usada nas cartas que a libertação da(s) clausura(s) é encetada. Também no século XIX, para ultrapassar a censura, os romancistas espanhóis criaram uma «voz falsa» para justificar a sua obra e colocá-la dentro dos parâmetros do que era pretendido (Rueda, 2001: 100). Ora, nas *Cartas da Guerra*, a questão da «clausura» é colocada por Lobo Antunes, comparando a guerra a uma «prisão» (*CG*. 169) e a um «exílio» (*CG*. 391), bem como a um manicómio[5]. Por outro lado, é evidenciada a relação

[5] Essa situação de fechamento e clausura em espaços fechados será, aliás, recorrente nos romances de Lobo Antunes, sobretudo nos três primeiros. Por outro lado, a guerra-exílio é um aspecto reforçado nos primeiros romances pela depreciação da realidade portuguesa e pelos que optaram pelo exílio.

entre a clausura, a loucura e a escrita. No caso da guerra, esta realidade é um processo de «dolorosa aprendizagem da agonia» (*CJ*. 43), e de enlouquecimento, que antecede a «angustiosa aprendizagem de estar vivo» (*ME*. 109) e a «longa travessia do inferno» (*CI*. 27): «Apetece-me, às vezes, fugir daqui a pé para Lisboa. Outro dia, um soldado que tudo isto tornou meio louco (estou só ainda ¼ louco) meteu-se sozinho a caminho de arma na mão» (*CG*. 177).

O facto de, por um lado, se sentir um prisioneiro na guerra, e de, por outro, não poder escrever livremente, leva ao surgimento de vários tipos de discursos (*logos*), consubstanciados na transformação do *eu*. Este *sujeito* manifesta-se pela ambiguidade de sentimentos, mas encontra, na correspondência com o mundo exterior, o suporte para a sanidade. A censura e o próprio cuidado do autor em não preocupar o destinatário das cartas, colocam em causa o problema da «sinceridade» no texto epistolográfico, sendo que este aspecto coloca em evidência a presença do *eu* no próprio texto. Assim, nas *Cartas da Guerra* temos um *eu* que se metamorfoseia *noutro*, que tanto escreve cartas de amor, de paixão e de força, como de desilusão, de amargura, e de desencanto.

Quando logo após a instalação em Gago Coutinho, afirma: «não voltarei a ser a pessoa que fui, nunca mais», prenuncia-se o que será confirmado ao longo das 298 cartas. A separação do mundo a que a guerra obriga fá-lo parecer que se vive duas vezes («(…) nesse momento em que se vive e depois, e o que realmente tem importância são essas luzinhas no fundo da memória», *CG*. 83), dando papel essencial àquele que será um dos temas centrais da sua obra: a memória, título do primeiro romance, mecanismo que lhe permite, ali, no «inferno maior» (*CG*. 29*)*, recordar as coisas boas que deixou para trás. Essa mudança no *eu*, que vive outra vida, e que, por isso, é *outro*, é progressiva. A memória do *eu* será, pois, a imaginação (do latim, *memoria*) do *eu*, e não apenas uma retenção estanque do passado. A criação de uma voz é consciente, mas forçada pelas circunstâncias que o levam à necessidade de auto-comunicação. Assim, o outro *eu* é a autoconsciencialização de uma perda irreversível, levando a uma preocupação central: «Ainda me vais reconhecer? Ainda te lembras de mim?» (*CG*. 141) Por outras palavras, esta voz interroga-se se os outros irão perceber que ele não é *ele*. Essa mudança interior, secretamente dita nas entrelinhas dessa citação, é um auto-questionamento: será ele próprio capaz de voltar a ter a vida anterior e a ser o mesmo? O que está em causa relaciona-se com a autobiografia «mais consciente» que estará presente nos três primeiros romances, em que o *eu* – que se confrontara nas

Cartas –, se reconstrói dentro do texto, rebuscando as suas experiências iniciais (um mundo de «algodões»), que sobrepõe às vivências agónicas da guerra. Assim, a queda progressiva que manifesta nas *Cartas* é o confronto consigo mesmo e a descoberta de si num *outro*.

A exposição – involuntária e castradora – da verdade das cartas, exigia uma reconstrução do discurso e obrigava a que as cartas fossem bipolares: entre a sinceridade e a ironia, a omissão e a revelação, a elipse e a descrição. Na guerra, o Narciso que se havia confrontado com o seu outro *eu*, não tem, no papel, a possibilidade de voltar a ser o *eu* que sente ter perdido. Também no papel das cartas este Narciso coloca e retira máscaras sucessivas, o que tem um efeito de não permitir que o destinatário/receptor ou censor/violador tenha certezas quanto à sinceridade/fidelidade do discurso, mormente se a esse aspecto de censura exterior acrescentarmos a censura autoral. Numa entrevista (*Por Outro Lado*, RTP2, em 04.04.2006), Lobo Antunes afirma que, nas *Cartas*, «não queria assustar as pessoas, portanto…», recorre a uma «voz falsa», a uma máscara que nunca se sabe quando está colocada. Essa voz, além disso, não é, nas *Cartas*, uma voz única, mas produto de várias vozes, as vozes dos que na guerra ficaram sem voz (ALA, *in DN*, 17.02.2006: 9), antecipando uma voz que fala por todos (polifonia e dialogismo/monólogo) presente nos seus romances.

Deste modo, a loucura ou a doença são usadas como artifícios da despersonalização do *eu*. Esta sinceridade controlada, que cria uma voz falsa, relaciona-se com a conversação que a carta estabelece. Assim, parece que a carta é ditada a um «secretário», que o substitui na forma da escrita, o que sucedia com a figura do secretário na segunda metade do século XIV (Doglio, 2000: 31). O «secretário», que escreve em nome de quem dita, prova a existência da autobiografia nas cartas, da existência de um *eu* e de um *outro*, que pactuam para que estas cartas de amor sejam também de guerra. Como as *Cartas da Guerra* são lidas por um intruso, quem as escreve é meticuloso, e as cartas parecem coadunar-se mais com motivos amorosos, que têm enorme tradição dentro do género epistolar. Por isso, elas são distintas das *Cartas a Fernando Pessoa*, de Mário de Sá-Carneiro, ou das *Cartas de Amor*, de Fernando Pessoa a Ofélia. Mesmo contendo uma «sinceridade literária», as *Cartas da Guerra* contêm um outro tipo de «sinceridade», aliás imposta pelas circunstâncias.

Há, nas *Cartas da Guerra*, uma sinceridade natural como há uma sinceridade literária; uma máscara do *eu* como o *eu* exposto na sua fraqueza; uma voz falsa como uma voz fiel; um *eu* que se assina, como um *eu* que dita a carta para que o *outro* a escreva. Aliás, na publicação de cartas ou diários, o jogo está *viciado*, pois qualquer acto de

comunicação é um acto de *representação* (Nunes, 1996:68), e, por isso, refere Lobo Antunes a dada altura: «Esta é uma carta ideogramática à Apollinaire» (*CG*. 413).

IV. Corpo da carta: espólios e epístolas

Em *O Adeus às Armas*, de Ernest Hemingway, Henry, um condutor de ambulâncias, mostra como a carta enviada da frente de guerra para a família sofre sempre um processo de auto-censura, independentemente de existir uma censura externa. A guerra é, por si, um acontecimento castrador da verdade, ininteligível para o mundo a ela exterior, induzindo o sobrevivente ao silêncio e à censura de vocábulos: «Havia muito tempo que eu não escrevia para os Estados Unidos; sabia que devia escrever mas tinha adiado durante tanto tempo que agora se tornava quase impossível fazê-lo. Não tinha nada que dizer. Escrevi um par de postais militares "Zona di Guerra" cortando tudo excepto "Estou bem"» (p. 54).

Tal como Hemingway, António Lobo Antunes não pode relatar os factos da guerra nas cartas que endereça a sua mulher, escrevendo, como Henry n' *O Adeus às Armas*, sobretudo para dar nota da sua sobrevivência: «Quando escrevia as cartas o que eu queria dizer era "ainda estou vivo"» (ALA, *in JL*, 25.10.2006: 18). Na omissão da «carta de guerra», o autor sobrepõe a «carta de amor» (mas escrita da guerra). Por isso, no corpo da carta, que obedece a regras não demasiadamente retóricas, Lobo Antunes, como Pessoa, não se coíbe de usar todo o tipo de fórmulas para tratar a sua mulher, por mais «ridículas» que sejam. Esta sinceridade é, ao mesmo tempo, uma sinceridade natural, mas, por outro lado, também literária, pois é usada para fazer parecer que o discurso é banal e está dentro dos parâmetros de normalização. A esta(s) sinceridade(s) difíceis de estabelecer, acresce o facto de Lobo Antunes usar, ora um discurso coloquial (diálogo indutor de proximidade entre os dois), ora um discurso cordial, que obedece à regra do respeito e da distância que era usual nas relações amorosas em que se «namorava» através da carta (tratamento «cortês», distância e anulação do sexual):

> «E amo o seu filho, o filho de vossa Excelência, meu amor. (…) minha senhora, eu amo-a.» (*CG*. 20);
>
> «Sra. Dona Maria José […], e aguardando as prezadas ordens de V. Exª, sou De V. Exª, Criado (…) Beijo respeitosamente as mãos de V. Exª» (*CG*. 359)

A cortesia, por vezes presente nas cartas de Lobo Antunes, em que se coloca como servidor da sua «dama», recupera uma tradição setecentista, que estabelecia fórmulas de «cortesia e tratamento». Essa estrutura epistolar requeria simplicidade e clareza (Miranda, 2000: 46-48), uma economia de palavras que Lobo Antunes usa exemplarmente. A utilização de fórmulas submissas, características do amor «contratual» e da carta como exercício de retórica e de argumentação, que alterna com a coloquialidade do discurso oral (tratamento por «tu», intimidade, proximidade física, confiança, abertura), contrapõe-se ao discurso mais marcadamente sexual, umas vezes referido através de comparações, outras vezes mediante referências explícitas[6]. Vejamos: «(…) meter a minha chave na fechadura do teu corpo» (*CG*. 20)[7]; «(…) coloco o meu pénis na forquilha do teu corpo» (*CG*. 25); «Vou sentir outra vez os teus seios […]» (*CG*. 110);

A eventual obscenidade da carta não provém, no entanto, do vocabulário aí usado. Ela é obscena, não pelo conteúdo, mas porque o conteúdo é conhecido mediante a indiscrição (Derrida, 1980: 22), presente na violação da carta pela censura. Essas várias tipificações de discursos podem ter intencionalidades várias, que podem passar pelo estabelecimento de um jogo de sedução, a declarar o seu amor ou a amenizar a distância, até um jogo que visa iludir o censor. Assim, Lobo Antunes, ao referir o sexo, e muito em particular, o falo, torna a carta obscena porque sabe que está a ser lida por alguém que não é o seu destinatário, constrangendo esse leitor indiscreto e eliminando a «castração». A presença do falo acaba por ser a castração do castrador, isto é, a castração do poder patriarcal (o regime autoritário, assente na família tradicional).

Assim, as *Cartas da Guerra*, em vez de colocarem o seu autor na «máquina de escrever cartas», o que levaria à sua castração, são, ao invés, a penetração do falo no órgão reprodutor (a carta é enviada a uma figura feminina), isto é, a violação da máquina do regime e a castração do Pai. A carta assegura a ausência física do corpo do outro, mas estabelece a ligação ao outro (Cusset, 1996: 134). Logo, é uma forma de libertação e de relação, e, no caso das cartas de Lobo Antunes,

---

[6] Apontamos algumas cartas que, pela extensão de referências, convém ler mais aprofundadamente: cartas de: 4.4.71 (p. 116), 9.4.71 (pp. 121, 122), 25.5.71 (p. 174).

[7] Neste caso, chamamos a atenção para o facto de os dois tipos de tratamento e discurso serem utilizados na mesma carta (*CG*. 20), o que sucede, aliás, em quase todas as outras cartas. A carta de 18.2.72 (p. 359) é uma excepção, sendo toda ela escrita na cordialidade, no tratamento por «você» e na subserviência.

a declaração de amor é-o nas suas diversas formas, incluindo a sexual [8]. Por outro lado, o sexo, que se liga às pulsões mais básicas, relaciona-se com o corpo, um corpo que, na guerra, se deteriora, única forma possível de declarar a degradação interior do próprio ser humano. Quando Lobo Antunes se refere ao seu corpo fá-lo, quase sempre, para falar da sua degradação.

Para não causar apreensão em sua mulher, afirma sentir-se bem, ou ter superado o seu mal estar ou a sua doença muito rapidamente. Mas fica em nós a dúvida sobre a «sinceridade» do que o autor das cartas nos diz, pois poderá ser mais viável referir-se às doenças do corpo do que ao seu estado de espírito, usando nas suas cartas uma «sinceridade literária». Logo, a evacuação emocional dá-se pelo envio da carta, onde se refere à sua «evacuação» física (várias referências a problemas intestinais), ou, no plano oposto, pela utilização da carta para «evacuação emocional» (quando recebe uma carta de R., e refere que se resolveu libertar daquela prosa «limpando o rabo a ela», *CG*. 178). Este aspecto prova ainda que a carta é, moralmente, um género intermediário (Cusset, 1996: 134) entre duas entidades, e que só se podem corresponder por carta os que têm uma relação, o que inviabiliza a tentativa de leitura por parte de um estranho.

As referências não se limitam ao seu corpo, mas, de igual modo, ao corpo do outro. A sua função de médico contribui para esta referência. Exemplifiquemos:

> Dois feridos gravíssimos de ontem – três sujeitos cheios de balas – não há notícias, mas espero que se salvem. Entretanto o morto – o guia – foi abandonado na mata às feras (*CG*. 50).
>
> Um dos feridos não tinha uma perna já, e a única frase que ele dizia era o meu pai quando souber mata-se, o meu pai quando souber mata-se. Outro estava cego, e outro cheio de estilhaços, um negro (…) nunca mais me hei-de esquecer disto (*CG*. 95-96).

Como vemos, o corpo aparece no corpo da carta para dar corpo ao que de mais íntimo sente um *eu* devastado pela guerra. A mutilação do corpo extrapola para a mutilação da carta de guerra. Tal como Sade impôs a presença do corpo no corpo do texto para estabelecer um contrato com os destinatários – na clausura, a libertação sexual (Moraes, 2000: 58-59) –, nas *Cartas da Guerra* essa libertação pelo corpo não é

---

[8] Já nas *Novas cartas Portuguesas* o papel do corpo e do sexo representava a libertação, patente em inúmeras referências ao acto sexual (ver pp. 41, 42, 45, 46, 118, 119, entre outras).

apenas sexual, mas também de evacuação dos corpos dos mortos de guerra. Neste caso, os corpos mortos ou amputados viajam textualmente (como o *corpus* textual) para o seu útero perdido (a carta é endereçada a um ente feminino, que se contrapõe à entidade castradora do Pai, que só é «criador» da guerra), o que faz destas *epístolas de guerra* um espoliário desse *Esplendor de Portugal* (título paródico) que foi a Guerra Colonial. Por outro lado, as *Cartas da Guerra* são uma autocomunicação, a emergência da autobiografia e da voz antunianas: o confronto, corpo a corpo, de Narciso. Além disso, o que marca uma obra como pertencente ao género epistolar é a construção de um *eu* e de um *tu* através de técnicas discursivas e retóricas (Rueda, 2001:32), que são usadas de uma forma perfeita em *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descripto*. Por último, como é sempre o mesmo nome que escreve («António»), envia sempre as mesmas cartas (Derrida, 1980: 30, 31), tal como Lobo Antunes escreverá sempre o mesmo romance.

V. Algodões e agonias

No romance epistolar espanhol, a figura do militar é quase omnipresente, e representa a conjugação das armas com as letras, ou, de outro modo, o conceito aristotélico de «animal político»: aquele que, ao contrário dos animais, tem a capacidade de raciocínio e de discurso (*logos*) e que reflecte sobre a sua conduta, uma moral que se caracteriza pelo controlo das suas paixões (Rueda, 2001: 92). Em *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descripto*, Lobo Antunes principia a refutar muitas das ideias que tinha antes de partir para Angola. Atento a tudo o que se passa à sua volta, dá nota a sua mulher da consciencialização que a guerra nele provoca. Nessa auto-reflexão, vemos que, na guerra, o homem perde a capacidade de controlar as paixões, pois em combate é obrigado a comportar-se como um «animal». Neste *logos*, Lobo Antunes mostra-nos que o soldado que combate não é um combatente, mas alguém que é obrigado a ter uma conduta moralmente incorrecta. As condições miseráveis em que é feita a guerra contrapõem-se às características positivas que encontra nos soldados, aspecto de enorme relevo n'*Os Cus de Judas*, e que já estava em embrião nas *Cartas da Guerra*:

> (…) os nossos soldados têm (…) imensa coragem e um espírito de sacrifício que me espanta. Saem para a mata mal comidos e pessimamente dormidos com um estoicismo extraordinário. (…) já lhes ganhei amizade e os conheço um a um (…) (*CG*. 42)

Este aspecto tem também a ver com a sua não implicação política durante os anos anteriores à guerra, aqueles em que, mesmo estudando na Faculdade de Medicina, onde havia forte oposição ao regime, Lobo Antunes se mantinha politicamente alheado. Reflectindo sobre a guerra, que o faz sofrer desmesuradamente, refere, no entanto, que

> (…) não estou arrependido de para aqui ter vindo, porque vale a pena viver esses momentos, ver a camaradagem destes homens voluntários para tudo, que vivem nas piores condições e se comportam com uma generosidade admirável. Tenho nalguns deles amigos de uma fidelidade quase canina, e muitos me queriam proteger, e tinham para mim cuidados maternais enternecedores. Tenho tudo o que quero destes rapazes fantásticos (*CG*. 95, 96).

A guerra é, incontestavelmente, factor de mudança na biografia de Lobo Antunes, que refere que «[…]não queria ir para a guerra, mas não pus a possibilidade de desertar» (*CALA*. 77). O que Lobo Antunes nos mostra é que a revolução, o combate de erosão ao regime, só poderiam ser feitos na guerra, ideia que será recuperada n'*Os Cus de Judas*. A mudança que nele se processa não é apenas negativa, pois vemos, nas *Cartas da Guerra*, que na guerra ganhou «uma coragem amarga e triste» (*CG*. 134), aprendendo a não se assustar mais com a possibilidade de morrer, a não se «maçar» (*CG*. 140). Como afirmará décadas mais tarde, «Antes da guerra pode dizer-se que eu vivia entre algodões e foi ali que compreendi que existiam os outros» (*CALA*. 117).

Deste modo, as *Cartas da Guerra* são o testemunho do fim desse *mundo de algodões*, pois foi na guerra que compreendeu que o mundo não se circunscrevia à sua pessoa (*CALA*. 117), onde interiorizou uma diferente noção de tempo (*idem* 96), onde aprendeu a relativizar as coisas, a ter disciplina, a entender a camaradagem, a união (*idem* 79). Mas essa consciência foi ganha à custa de, como confessa, um preço muito alto, de muito sofrimento, de recordações e vivências de que é «muito difícil falar» (*idem* 81). A guerra ensina-o e «ajuda-o» (*idem* 79) a ganhar uma consciência política. No período negro da guerra, da separação, das privações, das ausências, das mortes, dos suicídios, Lobo Antunes reflecte: «Talvez, realmente, como o Hemingway sustentava, a experiência de guerra seja importante para um homem» (*CG*. 48).

Além dessa experiência biográfica, a Guerra Colonial, tão presente nos primeiros romances, teve nas *Cartas*, o seu primeiro texto, um *proto-romance* da consciencialização do *eu*. Como referimos, o contacto entre o soldado e a metrópole era fundamental para a resistência de quem estava na lonjura. Nesse sentido, a carta, como instrumento

e meio de comunicação, era um elemento de sustentabilidade. Ora as cartas de Lobo Antunes intrometem-se nos seus primeiros romances. Uma das formas dessa relação é a inclusão da carta na narrativa através de expressões repetidas nas cartas, tais como uma fórmula de despedida («Até ao fim do mundo, até ao fim do mundo, até ao fim do mundo», *ME*. 111) ou uma fórmula de saudação («Meu amor querido eis-me outra vez no Chiúme (…)», *CJ*. 128) que reproduzem fielmente o que Lobo Antunes escrevera a sua mulher anos antes.

Uma outra forma é a intrusão da «carta» na narrativa, misturando-se o presente do psiquiatra (e da narrativa) com o seu passado na guerra, de onde escrevia para sua mulher: «GTS disse-lhe sem falar sentado à secretária do hospital, recuperando o morse através do qual comunicavam sem serem entendidos de mais ninguém, GTS até ao fim do mundo, meu amor» (*ME*. 59). Este relato «recupera» uma forma de comunicação que o psiquiatra usava na escrita das cartas e, pelo uso de uma expressão leva o protagonista à actualização do passado da guerra. Actualizando esse passado, recria a forma de comunicação com a mulher de que já se separara, como se a distância que os separa presentemente fosse equivalente à distância que os separava na guerra.

Esta necessidade de comunicar com quem se comunicou na guerra coloca o sujeito na assunção de uma verdade: a mulher que o sustentou na guerra só pode ser a mulher que ama ainda e a vida que vive é uma guerra. Por outro lado, n'*Os Cus de Judas* (p. 128), a sucessão de presentes é o alastramento da guerra e a contaminação do *eu* pelos *eus* em que se transformou. Re-escrita num tempo posterior, a carta volta a imiscuir-se nos acontecimentos da guerra, mas já não como uma forma de omissão:

> (…) Meu amor querido eis-me outra vez no Chiúme depois de uma viagem sem problemas e isto sabes como é continua na mesma um pouco isolado mas tranquilo no fundo é idêntico a morar dois anos em Vila Real ou em Espinho ou num monte do Alentejo com a vantagem de poder contar à nossa filha que conversei com zebras e elefantes em zebrês e elefantês, todas as tardes escrevia ridículas mentiras joviais para uma mulher sem corpo (…) (*CJ*. 128, 129).

O passado é rescrito para ser reposto como verdade dos acontecimentos e da narrativa, e é a verdade do *eu*, uma verdade em permanente actualização e não adquirida. Naturalmente que os romances a que nos referimos não são romances epistolares, mas a carta é uma forma de oposição à narrativa, pois narra-se a verdade dos acontecimentos para, na carta, se declarar o oposto, provando-se que os aerogramas eram, em grande parte dos casos, uma forma de perceber a

guerra pelo avesso do que diziam. Na carta, o *eu* que vivia a guerra desdobrava-se noutro *eu*, fingindo-se inalterável em relação à partida, isto é, parecendo que a guerra não o mudara:

> Queridos pais aqui no Chiúme as coisas correm o melhor possível dentro do melhor possível que é possível não há motivo nenhum para se preocuparem comigo até engordei um quilo desde que cheguei e principio a assemelhar-me fisicamente a um missionário irlandês (…) (*CJ*. 130).

A intromissão de pedaços de cartas na narrativa d'*Os Cus de Judas*, serve para nos mostrar que havia uma censura do *eu*, que afectava a identidade destruída de Narciso na guerra. Essa censura, permanente nas cartas, deveria revelar-se por uma manutenção da normalidade, por isso, no romance, o *eu* retira a máscara que colocara nas cartas, isto é, «censura-se», agora, por ter cedido, então, à auto-censura:

> (…) os generais no ar condicionado de Luanda inventavam a guerra de que nós morríamos e eles viviam (…), e eu escrevia para casa Tudo vai bem, na esperança de que compreendessem a cruel inutilidade do sofrimento, do sadismo, da separação, das palavras de ternura e da saudade, que compreendessem o que não podia dizer por detrás do que eu dizia e que era o Caralho caralho caralho caralho (…) (*CJ*. 164)

A queda da máscara não é a recusa desse *eu*, antes a declaração de que esse *eu* faz parte de si. Em suma, a efemeridade da carta é desfeita nos romances, o que significa que estes seriam o estabelecimento presente da carta e do *eu* que a reescreve. Apesar da trilogia inicial ser comummente associada à guerra, Lobo Antunes nega ter escrito ou ser possível escrever um livro sobre a guerra, afirmando que o que ficará da guerra

> são as cartas que diariamente escrevia de lá. É muito comovente… cartas escritas por um miúdo que queria ser escritor, cheio de dúvidas… (…) É um documento impressionante, porque é a guerra vivida dia-a-dia. Acho que a publicação daquilo, um dia, me dispensa de escrever sobre… está ali tudo o que eu podia escrever. E está tudo muito fresco. (…) São cartas sem qualquer pretensão literária, às vezes têm bocados de romances, projectos de poemas, coisas assim… cartas ao filho que pensava que ia ter e afinal era uma rapariga… (…) Julgo que está ali tudo aquilo que eu podia fazer num romance, com uma espontaneidade, uma ingenuidade que descreve bem os estados de espírito de um oficial novinho que de repente se vê metido naquele – como dizia o Melo Antunes – erro formidável. E deixava-me livre para escrever outras coisas, a publicação das cartas – sem qualquer crítica, sem qualquer omissão (*Público Mil Folhas*, 15.11.2003: 5).

As *Cartas da Guerra,* serão o *logos* da guerra, o logro do mundo de algodões em que Lobo Antunes vivia, e a dolorosa aprendizagem da agonia. As *Cartas* são «une sorte de témoignage sur l'histoire de chacune des ses œuvres» (Genette, 1987: 341-344). Dos algodões às agonias, elas são um proto-romance que viola a «máquina de escrever cartas», e o único modo de narrar a guerra, pois é como se as cartas fossem um grito e os livros um comentário a esse grito (ALA, *in JL*, 25.10.2006: 18).

Abreviaturas utilizadas (por ordem alfabética):

CALA Conversas Com António Lobo Antunes
CG. Cartas da Guerra
CI. Conhecimento do Inferno
CJ. Os Cus de Judas
ME. Memória de Elefante

Bibliografia

I

Bibliografia Activa: Obras de António Lobo Antunes

Antunes, António Lobo (2005), *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descripto*, Lisboa, D. Quixote.

—— (2000a), *Memória de Elefante*, Lisboa, D. Quixote.

—— (2000b), *Os Cus de Judas* Lisboa, D. Quixote.

—— (2002), *Conhecimento do Inferno,* Lisboa, D. Quixote.

Entrevistas a António Lobo Antunes:

(1982) «Muitos escritores têm-me um pó desgraçado», entrevista por Fernando Dacosta, *in Jornal de Letras, Artes & Ideias*, ano I, n.º 23, de 5 de Janeiro, pp. 4 e 5.

(2002) *Conversas Com António Lobo Antunes*, org. María Luisa Blanco, tradução de Carlos Aboim de Brito do original *Conversaciones Con Antonio Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote.

(2003) «Ainda é cedo para perceber o que eu trouxe ao romance», entrevista por Alexandra Lucas Coelho, *in Público Mil Folhas*, de 15 de Novembro, pp. 4-9.

(2005) «As cartas segundo António, o seu autor», declaração de António Lobo Antunes, *in Jornal de Letras, Artes & Ideias*, de 9 de Novembro, p. 11.

(2006a) «A mão cega», entrevista de Ana Marques Gastão a António Lobo Antunes, *in 6.ª - Diário de Notícias*, de 17 de Fevereiro, pp. 4-9.

(2006b) «Mais dois, três livros e pararei», entrevista de Rodrigues da Silva a António Lobo Antunes, *in Jornal de Letras, Artes & Ideias*, de 25 de Outubro, pp. 16-21.

II

BIBLIOGRAFIA PASSIVA:

ANTOINE, Agnès (1998), «Le mal du siècle dans le journal intime de Maine de Biran», *in Difficulté d'être dans les Correspondances et Journaux Intimes de la Première Moitié du XIX^e siècle* (org. Simone Bernard-Griffiths e Christian Croisille), Saint-Genouph, Librarie Nizet, pp. 43-56.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (2001), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London & New York, Routledge. [1989].

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da (1998), *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, D. Quixote.

BEEBEE, Thomas O. (1999), *Epistolarity Fiction in Europe (1500-1850)*, Cambridge, Cambridge University Press.

BENNINGTON, Geoffrey (1990), «Postal politics and the institution of the nation?», *in Nation and Narration* (org. BHABHA, Homi), London & New York, Routledge, pp. 121-133.

BHABHA, Homi k (1990), *Nation and Narration*, London & New York, Routledge.

BOUREAU, Alain (1991), «La norme épistolaire, une invention médiévale», *in La Correspondance: Les usages de La Lettre au XIX^e siècle* (dir. Roger Chartier), Lille, Fayard, pp. 127-157.

CUSSET, Catherine (1996), «La lettre ou l'utopie de l'amitié: les cas de Sophie Cottin (1770-1807)», *in La Lettre au XVIII^e siècle et ses Avatars* (org. Georges Bérubé e Marie France Silver), Toronto, Éditions du Gref, pp. 133-140.

DAUPHIN, Cécile; LEBRUN-PEZERAT e POUBLAN, Danièle (1991), «L'enquête postale de 1847», *in La Correspondance: Les usages de La Lettre au XIX^e siècle* (dir. Roger Chartier), Lille, Fayard, pp. 21-119.

DAUPHIN, Cécile (1991), «Les manuels épistolaires au XIX^e siècle», *in La Correspondance: Les usages de La Lettre au XIX^e siècle*, Lille, Fayard (dir. Roger Chartier), pp. 209-278.

DERRIDA, Jacques (1980), *La Carte postale – De Socrate à Freud et au-delà*, France, Flammarion.

DOGLIO, Maria Luisa (2000), *L'Arte Delle Lettere: Idea e Pratica Della Scrittura Epistolare Tra Quattro e Seicento*, Bologna, Il Mulino.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

HEMINGWAY, Ernest (2006), *O Adeus às Armas*, trad. do original, *A Farewell to Arms*, por Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, Livros do Brasil.

LAGES, José Manuel (2006), «Guerra Colonial, uma história por contar!: suportes em papel nas várias formas de comunicar», *in A Guerra Colonial (1961-1974),* Centro de Estudos Lusíadas/Universidade do Minho, Braga, pp. 45-72.

MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis (2000), «A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII», *in Prezado Senhor, Prezada Senhora: Estudos sobre Cartas* (org. Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib), São Paulo, Companhia das Letras, pp. 41-54.

MORAES, Eliane Robert (2000), «A cifra e o corpo: as cartas de prisão do marquês de Sade», *in Prezado Senhor, Prezada Senhora: Estudos sobre Cartas* (org. Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib), São Paulo, Companhia das Letras, pp. 55-60.

NUNES, Maria Teresa Arsénio (1996), «Sinceridade e epistolografia: Como o verde nas folhas», *in Colóquio/Letras* n.º 140/141, pp. 61-70.

PERDIGÃO, Isabel (1999), *S.P.M. 9644*, Lisboa, Roma Editora.

RIBEIRO, Margarida Calafate (2004), *Uma História de Regressos*: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo, Porto, Afrontamento.

RUEDA, Ana (2001), *Cartas Sin Lacrar*: *La Novela Epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (1993), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora [1966].

YOUNG, Robert J. C. (1995), *Colonial Desire: Hibridity in Theory, Culture and Race*, London and New York, Routledge.

Outros recursos:

- www.anossahistoria.org
- RTP2 – Entrevista de Ana Sousa Dias a António Lobo Antunes, no programa *Por Outro Lado,* emitido em 4 de Abril de 2006.

Grilo e Smith
ou a Dialéctica (Colonial) da Criadagem

OSVALDO MANUEL SILVESTRE
(Universidade de Coimbra)

1. No concerto razoavelmente dissonante da crítica queirosiana, a voz do subalterno não foi ainda conquistada para a audição pública. Como é sabido, «ler Eça» é um sintagma que descreve em geral operações (i) centralizadas em personagens como Amaro, Carlos, Jacinto, Fradique ou Gonçalo; ou (ii) articuladas em narrativas iluministas como as da Crítica, da Secularização e do Cosmopolitismo; ou ainda (iii) em narrativas pós-iluministas como as do Reencantamento e do Retorno. Todas estas operações, nas suas opções hierárquicas e «económicas», bem como na sua macroscopia, descuram aquele segundo plano em que certos «sujeitos» mal acedem ao seu próprio nome e em que as suas micro-narrativas, na sua debilidade vária, não vivem senão em função da rara felicidade de uma mediação que as integre no curso das narrativas grandes da obra queirosiana. Tentar dar voz ao subalterno não equivale contudo a dar por adquirida a reprodução da facticidade, ainda que ficcional, dessa voz que só regressa por delegação involuntária no leitor-crítico: a voz do subalterno é por definição muda e, em certo sentido, irrecuperável. Desde logo porque o subalterno é o lugar do cancelamento da voz, em consequência do cancelamento do seu estatuto de sujeito: a história do subalterno – por exemplo, a da criada de servir ou do criado de quarto – é uma não-história que só existe em função das representações produzidas pelos *verdadeiros* sujeitos da história (neste caso, os patrões). Conviria pois começar por interrogar essa cadeia de entidades agenciadoras que das personagens centrais aos narradores, às várias figuras de autor e ao próprio Eça se definem pela resistência à representação dos subalternos que contudo, nos próprios termos da crítica social burguesa de que são peças integrantes e indispensáveis, contêm em si, como

veremos, alguma capacidade de resistência à representação renitente de que são objecto[1].

Tratarei, pois, da dialéctica do senhor e do servo, a qual começa por convocar nesta obra a senhora e a serva, tentando mostrar a que ponto esta dialéctica da criadagem sofre a certo momento – o momento do último Eça – a sobreposição de uma dialéctica colonial que ratifica e complica o estatuto do subalterno. A dialéctica da criadagem começa por ser, em Eça, com a Juliana de *O Primo Basílio*, uma típica cena da luta de classes, a qual é contudo relida (e deslegitimada) à luz de «valores», dos quais a personagem, também muito tipicamente, careceria: dedicação, respeito, boa-fé, naturalização da hierarquia social. *O Primo Basílio* é, na obra de Eça, o grande «romance da criadagem», não apenas pela produção da personagem de Juliana, mas também pela reveladora descrição que produz dos espaços, funcionais – a cozinha, por exemplo – e privados – o quarto –, em que se movem Juliana e Joana, e ainda pela visita guiada que nos permite ao universo, paralelo ao da família burguesa, das inculcadeiras. A descrição é reveladora porque, entre outras coisas, nos dá a ver a miséria atroz em que sobrevivia a criadagem nas traseiras ou nas águas-furtadas da residência da família pequeno-burguesa, aquela que justamente ascendia na escala social ao possuir, ostentar, e explorar, uma criadagem própria.

Ora, é no tratamento conferido a Juliana que o narrador d'*O Primo Basílio* denuncia todo o alcance e todas as limitações da crítica burguesa. Por um lado, este narrador naturalista insiste no determinismo responsável pela produção da personagem: uma mãe engomadeira, em situação de semi-prostituição, e um pai degredado em África. Desde muito cedo, pois, uma vida de trabalho e trabalhos. E a consciência matinal de um fado sem solução: «Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte»[2] (PB, 76). A certeza da condenação à servidão perpétua acaba por azedar a personagem, que se vai tornando desconfiada, o que, acrescentado à sua fealdade, suscita uma reacção de universal antipatia. Em consequência, ponto decisivo, «Fez-se má» (PB, 78) e começou a odiar as patroas, odiando-as a todas sem diferença: «É patroa e basta!» (PB, id.). Ou seja: na representação de Juliana assiste-se a uma insensível deslocação do epistémico para

---

[1] A tematização do subalterno aqui levada a cabo deve essencialmente a Gayatri Chakravorty Spivak (1988), ao trabalho do grupo indiano de «Subaltern Studies» (Chaturvedi, 2000) e ao balanço da questão realizado por Ania Loomba (1998, 231-245).

[2] As obras de Eça de Queirós serão referidas pela abreviatura do título, seguida do número de página: *O Primo Basílio* (PB); *Os Maias* (OM); *A Cidade e as Serras* (CS); *A Correspondência de Fradique Mendes* (CFM); *A Ilustre Casa de Ramires* (ICR).

o ético, a qual cumpre a função de nos sugerir que, não obstante o pesado determinismo que a conforma – bem como a impossibilidade, a todo o instante declinada pelo narrador, de nos eximirmos às modalidades várias do determinismo –, a maldade da personagem residiria não nessa determinação externa mas no mais fundo e intangível recesso da sua alma.

E contudo, na representação quer da ontogénese quer da filogénese desta maldade, é bem clara a precedência do meio sobre a alma, já que esta, naquela formulação significativa, «se fez» má: a alma da personagem não nasceu assim, como percebemos pelo facto de esse estado final ser predicado não como uma natureza mas antes como uma «fabricação». Todavia, esta fabricação surge-nos marcada pelo reflexo – «Fez-se» – que faria da personagem a um tempo a determinação e o determinado ou, noutros termos, o sujeito e o objecto desta singular (e solipsista) fenomenologia do espírito. Este reflexo (o pronome e o gesto) é justamente o ponto em que o narrador recua perante os excessos da crítica burguesa naturalista, a qual justificaria «monstros» (qualificativo usado por Luísa a propósito de Juliana lá mais para o fim do romance) socialmente injustificáveis. A gramaticalidade da formulação é também ela suficientemente aberrante para que se não perceba que este «Fez-se» é uma estratégia de recalcamento da passiva – «Foi feita» – que a própria lógica do naturalismo exige. Por outras palavras, esta dialéctica da criadagem, por demasiadamente nos encenar a luta de classes e a sua razão histórica, vai sendo objecto de sobreposição (mas nunca, em rigor, de total substituição) por uma dialéctica *da malandragem* – e seja-me perdoada a incúria filológica com que trato a famosa expressão de António Cândido.

Em rigor, é esta uma estratégia que visa excluir o subalterno de qualquer imputação caritativa por parte da doxografia burguesa – ou, se se quiser, por parte das personagens, narrador, autor, leitores e críticos deste romance (operação realizada com grande sucesso até hoje, como se sabe). Se a crítica burguesa pode produzir uma personagem tão poderosa como Juliana, esta, nos seus «excessos» – que a levam a afirmar, com uma selvagem clarividência sócio-histórica, que os amos «Vêem uma pessoa a morrer, e é como se fosse um cão» (PB, 61); ou ainda, na explosão final perante Luísa, que «A criada é o animal!» (PB, 270) – suscita o recuo do narrador crítico para uma retórica humanista que nos vai dizendo, sem excessivo poder persuasivo – já que, ao dizê-lo, em grande parte se desdiz –, que o sujeito não é socialmente construído mas *dado* e, logo, imutável (conclusão que o romance, na sua progressão diegética, aliás não permite).

E que, em consequência (ética, social e politicamente tranquilizadora), a personagem não integra a galeria dos proletários, mas sim a dos demónios [3].

Importa notar, neste momento, que *O Primo Basílio* é um romance da pequena burguesia, ao contrário dos que se lhe seguirão até ao final da obra de Eça, com excepção (imperfeita) de *A Relíquia*, e que se situarão em patamares mais altos da escala social. Eis porque a exploração da criadagem é mais flagrante nesta obra do que naquelas; e eis porque a criadagem é aqui recorrentemente recoberta pelo tropo da escravatura, por vezes em feição de denúncia (quando seja Juliana a usá-lo), outras vezes como estratégia para uma imputação caritativa. É o que sucede com Luísa quando Jorge descobre os «luxos» com que Juliana vai sendo prodigalizada: «– Também são criaturas de Deus, não são escravas, filho!» (PB, 307). Ao que Jorge retorque, dentro da economia política pequeno-burguesa, com a denúncia do *luxo da caridade*: «Magnífico! E que não tardem os espelhos e os bronzes!» (id.). Estes diálogos anunciam aquela explosão decisiva em que Jorge, encontrando Luísa, e não Juliana, a engomar, intui a inversão da dialéctica da senhora e da serva que vem tendo lugar sob os seus olhos: «– Dize-me cá: quem é aqui a criada e quem é aqui a senhora?» (PB, 363). Nos termos de Hegel, a consciência autónoma para quem a essência é o ser para si (a senhora) é agora a de Juliana; e a consciência não autónoma, para quem a essência é o ser para o outro (a serva), coincide agora com a de Luísa. O romance dispõe-se pois numa progressão em quiasmo (figura muito cara quer a Hegel quer, sobretudo, a Marx) que conduz a uma não mais que pontual inversão de papéis entre patroa e subalterna, inversão pela qual a subalterna pagará o preço mais alto: a morte, toda ela encenada como uma deslegitimação de qualquer explicação determinista (e naturalista) dos abismos do mal, já que a personagem se engasga literalmente na sua peçonha.

De um certo modo que talvez o narrador não previsse, este romance da pequena burguesia conclui-se numa derrota da representante da mesma pequena burguesia às mãos de uma serva castigadora.

---

[3] Trata-se, no fundo, de um deslizar (que não deixa de ser um *deslize*) de uma oposição entre uma concepção naturalista do bem e do mal para uma oposição de tipo metafísico, que António Apolinário Lourenço, de modo bastante convincente, atribui ao ascendente de um certo Dickens sobre Eça. Referindo-se a David Copperfield, Lourenço afirma, a este propósito, que nele se encontra «uma personagem que pode ter sido o principal modelo literário da Juliana do *Primo Basílio*: a pérfida Jane Murdstone, irmã do padrasto de David Copperfield, que rouba as cartas de amor enviadas por David a Dora, entregando-as ao pai da rapariga» (Lourenço, 2005: 451n).

Esta derrota só não é histórica porque a retórica desta ficção deve sugerir que mais uma vez o «puro poder de negação» (Hegel, 1991: 155) do senhor triunfa sobre a consciência do servo, aniquilando-o enquanto consciência para si. Contudo, Juliana não é derrotada pela senhora (acabando, aliás, por postumamente derrotar senhora e senhor), mas por esse universal concreto do Estado burguês (do Senhor) que é o polícia que acompanha Sebastião para tão-só se exibir perante a serva, nessa cena fatal de reposição da ordem. Sob o alibi, tão recorrente no romance, dos valores, o Estado evidencia a sua matriz classista, matando pelo terror uma personagem cujo modesto sonho era afinal e tão-só… ser também uma senhora servida por uma criada. A moral da história é pois inteiramente burguesa e podemos encontrá-la na entrada «Bonnes» do *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert: «Toutes mauvaises. Il n'y a plus de domestiques» (Flaubert, 1990: 338). Não deixa de ser digno de registo o facto de este juízo do dicionarista de Flaubert coincidir literal e não irónica ou alegoricamente com os das personagens centrais e do narrador de *O Primo Basílio*: um e outros são uma pura declinação ventríloqua de uma ideologia burguesa de que Eça, ao contrário de Flaubert, não consegue descolar. O famoso tropo crítico da «ironia queirosiana» é de fraca ajuda aqui.

2. É curioso observar que, na cronologia interna da obra de Eça, Juliana, a criada de servir, antecede a chegada dos criados de quarto que acompanharão as grandes personagens queirosianas que são Carlos, Jacinto, Fradique ou Gonçalo. Ora, como nos lembra Michelle Perrot, o criado de quarto é um remanescente da domesticidade aristocrática do século XVIII (cf. Perrot, 1990: 182), entrando num processo de extinção na segunda metade de Oitocentos. Criado de quarto e governante tenderão a ser substituídos pela «criada para todo o serviço» de que Juliana oferece já uma prefiguração e que será o formato universal do criado da família pequeno-burguesa. Tudo se passa, pois, como se a cronologia dos criados de Eça funcionasse às avessas do relógio da história da domesticidade.

A passagem de Juliana à galeria queirosiana dos criados de quarto acarreta consigo algumas alterações da representação do subalterno, as quais tentarei brevemente recensear. Para começar, uma mudança de género, do feminino para o masculino, em extremo congruente com a passagem do casal à vasta teoria de celibatários que caracteriza as obras da maturidade de Eça. Nesse sentido, o par masculino senhor-criado de quarto ratifica, com um suplemento de redundância (mas com a não-redundância do suplemento), o horizonte estéril destas

personagens. Mais importante, contudo, a pergunta de Michelle Perrot – «(…) terão os criados uma vida privada?» (id.: 179) – ganha agora pertinência acrescida, já que ao contrário de Juliana, que possui, embora em modalidade oculta ou recalcada, uma intensa vida privada feita de visitas à tia Vitória e de sonhos adiados, os criados de quarto que se seguirão serão dados a conhecer em funções de complemento semiprivado e pré-social (ler os jornais ou trazer a correspondência, por exemplo), nada nos sendo dito sobre uma vida privada que, manifestamente, a dedicação aos amos interdita. O mesmo se diga do sexo que Juliana, embora virgem, tem (uma das mais visíveis estratégias do narrador na referida passagem do epistémico ao ético consiste em sugerir, com rara estridência, que a personagem é todo um compêndio de histerismo sexual), e que os criados de quarto, que banham e vestem os seus senhores, de todo não têm (*et pour cause*). Finalmente, esta despossessão do privado e do sexual traduz-se na redução operada sobre o seu nome, de que apenas resta o apelido – Baptista, Grilo, Smith, Bento –, ao contrário do sucedido com Juliana, personagem que tem direito ao seu nome inteiro (Juliana Couceiro Tavira), esse nome sonante com que a certa altura toma posse da roupa da sua senhora, impondo-lhe as suas iniciais bordadas a vermelho.

O mais importante nesta passagem ao criado de quarto é contudo a reconceptualização sofrida pela dialéctica da criadagem antes relevada. Dir-se-ia que perante estas quase-não-entidades que dão pelo nome de Baptista, Smith, Grilo e Bento, a dialéctica da criadagem não chega a processar-se, já que o poder de negação do senhor não teria sobre o que operar, pois o servo seria o lugar de uma consciência inteiramente esvaziada de si, porque saturada pelo outro que lhe é o senhor. Esta leitura possível – e possibilitada, antes de mais, pela intensidade que diríamos paradigmática da dialéctica da criadagem activada entre Luísa e Juliana – é em meu entender uma leitura apressada, já que esquece que, ao contrário do sucedido n'*O Primo Basílio*, nos romances agora em pauta não nos é dado assistir a essa fenomenologia, mas apenas ao seu saldo final. A dialéctica da criadagem (digamos: a história) está agora como que concluída e resta-nos assistir à revelação completa da sua verdade. O senhor venceu e o servo, preferindo a vida à liberdade, aceita a sujeição, extraindo dela as bondades provenientes do contacto com o gosto e a distinção do amo. Tal processo pode ser visto como uma substituição da questão das classes pela questão da *classe* de personagens que a recebem agora emprestada dos seus amos, assim se afastando das suas desclassificadas origens. Em consequência, o criado de quarto passa a desempenhar, no sistema

retórico da ficção queirosiana, o papel de uma metonímia, razoavelmente expansiva, que agrega servos a senhores, transformando para tal a relação entre ambos numa questão de «ética» e «gosto»: o criado é o acompanhante do dândi para que tendem todos estes celibatários e deve-lhe a solidariedade que aos homens de gosto superior é devida[4].

O que se passa com estes criados de quarto afigura-se pois, à partida, uma maciça operação de subalternização, já que, ao contrário do sucedido com Juliana – um caso clássico de *Double Talk* – a sua voz, bem como o seu aprumo no vestir, não se distinguem dos dos seus amos, aspirando antes ao mais perfeito mimetismo. Dir-se-ia que estamos perante sujeitos inteiramente parasitados pela consciência e pelo mundo do senhor, o que justificadamente nos poderia levar a suspeitar da inadequação da sua caracterização como «sujeitos». Na verdade, enquanto metonímias do amo, estes criados funcionam em grande parte como o aposto ou continuado desse sujeito da acção. Regressemos, a este propósito, à origem aristocrática da função do criado de quarto. A sua irrupção na última ficção queirosiana é perfeitamente motivada pela centralidade de personagens que, todas elas, ostentam uma remota e nalguns casos algo diluída origem aristocrata. Ora, o criado de quarto funciona aqui como um suplemento dessa origem, na medida em que, como sucede por exemplo com o Bento, na *Ilustre Casa de Ramires,* reproduz «a tradição dos antigos aios» (ICR, 281) – tanto na rabugice como na lealdade, dirá Gonçalo.

Esta nova figura do subalterno surge pela primeira vez n'*Os Maias,* com o Baptista, criado de quarto de Carlos, assistindo-se então aos começos do processo de recodificação *British* do criado em *Gentleman*, confidente e «jornal falado da actualidade». *Os Maias* apresentam-nos aliás todo um estratificado sistema de criadagem, do mordomo Teixeira à governanta Gertrudes, ao preceptor Brown e ao chef Teodore. Baptista, «familiarmente o "Tista"» (OM, 137), era criado de quarto de Carlos desde os seus 11 anos, possuía um «ar excessivamente *gentleman*» (id., *ibid*.) e registava no seu livro de apontamentos todos os compromissos sociais do senhor. A personagem pratica, pois, a muito epocal burocratização da função servil, assinalada pelo narrador ao dizer-nos que «tinha a considerável aparência de um alto funcio-

---

[4] Enquanto metonímia do dândi, o criado não é perfeitamente o dândi, mas antes um efeito (por *contaminatio*) da retórica da ociosidade que define aquele. Um criado, por definição, *serve* (e, logo, trabalha); digamos pois que estes criados de quarto tanto servem quanto se servem desses senhores, para efeitos de distinção *inter pares*. Que é como quem diz, no caso deles: entre servos.

nário» (OM, 138). Lia ainda regularmente o jornal, para (e por) Carlos: o *Jornal da Noite*, pelo menos, e decerto jornais estrangeiros, já que as suas opiniões depreciativas sobre os jornais portugueses supõem a frequência dos estrangeiros (o *Times*, certamente). Estes criados de quarto queirosianos, todos eles letrados, distinguem-se aliás pelos jornais que lêem e resumem aos seus amos: em Baptista, jornais portugueses e estrangeiros, sendo de admitir a preferência pelos ingleses; em Smith, o *Times;* em Grilo, o *Figaro*; e em Bento, ou não se tratasse agora de renacionalizar referências, o *Século*.

3. Não parece excessivo admitir-se que a dialéctica da criadagem é em si, não só retoricamente, uma modalidade de dialéctica colonial, mais a mais se a lermos nos termos hegelianos da dialéctica do senhor e do servo, tão apropriados a uma heurística da colonização. No que toca à relação entre senhor e servo, como antes vimos, os romances terminais de Eça dão-nos a paisagem após a batalha: o senhor triunfou e em rigor apenas o seu rosto é reconhecível. O servo é agora uma entidade conquistada por aquilo que nestes últimos senhores queirosianos é uma cuidada gestão do carisma que aos servos concede o privilégio de umas migalhas de mimetismo. Eis porque se torna especialmente significativa a sobreposição, realizada n'*A Correspondência de Fradique Mendes* e n'*A Cidade e as Serras*, e por intermédio da personagem do criado de quarto, de uma dialéctica colonial a uma dialéctica da criadagem. Agora, os termos hegelianos da relação entre senhor e servo são historicamente encarnados no processo de colonização que aqui nos interessa: o realizado no último terço do século XIX, e de que a Conferência de Berlim é o emblema. Como veremos, a eventual instância crítica da relação entre senhor e servo desloca-se da questão propriamente classista que subjaz à dialéctica da criadagem para a questão colonial que ambas estas obras tanto agenciam como desmerecem. É pois chegada a altura de nos determos em Smith e Grilo.

O aparecimento de Smith, n'*A Correspondência de Fradique Mendes*, é produzido como uma aparição, reduplicando por hipérbole os traços dândis do amo – «uma pérola espetada na gravata, largas calças de xadrez verde e preto, e o peito florido por três cravos amarelos!» (CFM, 28) –, e permitindo a sua apresentação, pelo desvanecido narrador, como «servo magnífico» (id.). Convirá contudo relembrar que o dandismo que Fradique e Smith praticam, e de que este dá uma versão mais espalhafatosa, e por isso menos brummeliana, do que a de Fradique, é uma exportação inglesa (como aliás Smith, os muitos Smiths do século XIX e identicamente os Mr Brown, as Miss

Sara ou Rhodes), ainda que com valor acrescentado francês. Se Smith, enquanto dândi, é uma paródia de Fradique, este, por seu turno, enquanto dândi, é uma consequência (mais uma) da colonização cultural inglesa (ainda que Fradique o possa não supor, supondo-se antes filho de Gautier).

As relações entre Fradique e Smith são pois governadas por uma curiosa assimetria, já que neste par o senhor é simultaneamente o servo da produção mais marcante da pátria do seu servo: a Cultura. Não necessitamos de penetrar nos territórios da antropologia cultural ou social para perceber que neste ponto mergulhamos na complicada questão geo-étnica que no século XIX conduz, numa sequência que diríamos fatal, da nação à colonização. Smith é o servo que representa, e debita ao ler o *Times*, a voz do Império (e o facto de apenas o «ouvirmos» nessa função, mais acentua o seu carácter ventríloquo); Fradique é o senhor de um país periférico – e, no seu século, largamente colonizado pela Inglaterra – que, de modo a escapar a esta determinação geo-étnica, opta por um destino cosmopolita com centro e residência em Paris. Fradique busca pois eximir-se à lógica colonial que de si, enquanto europeu subalterno, faria quase necessariamente um colonizado[5], deslocando-se da periferia para o centro, e relançando-se deste para as periferias em sucessivas viagens de exploração para-colonial. Por outras e mais rigorosas palavras, Fradique exime-se à lógica do colonizado, de modo a conseguir mais plenamente realizar-se como colonizador, de mão dada quer com a antropologia quer com o turismo nascentes. Neste quadro, Smith, enquanto *inglês servo*, é bem a compensação de teor psicanalítico forjada por Eça (a possível…) para a sujeição portuguesa ao arbítrio britânico, de Palmerston ao Ultimatum. Convirá contudo especificar que Smith, antes de ser inglês, é um «velho escocês do clã dos Macduffs» (CFM, 86). Ou seja, sobre ser inglês e representar o Império (a personagem, na sua transparência arquetípica, dir-se-ia um tropo no mundo fenomenal, coisa que aliás se poderia também dizer, e com maioria de razão, do seu amo), Smith é uma reminiscência da colonização *interior* responsável pela edificação do Reino Unido. A referência à sua pertença ao *clã* cobra aqui uma especial pertinência, na medida em que o conceito (desacreditado na antropologia contemporânea) desempenhava um papel decisivo na antropologia evolucionista de Oitocentos, dentro das pesquisas sobre a filiação unilinear: dos clãs teriam nascido as nações, como aprendemos, por exemplo, nesse outro escocês que foi

[5] Ou, como se dizia à época, «um cafre da Europa».

Walter Scott (ou em Herculano); e estas, como o século de Smith & Fradique nos ensina, têm uma terrível tendência a expandir-se sobre outros clãs e nações. Ou seja, pela invocação do clã, Smith integra a geo-etnicidade oitocentista na sua articulação profunda entre sangue e território. A personagem, apesar de tudo – isto é: apesar da des e reterritorialização produzidas pelo impulso imperial – é um constante *memento* das origens e do seu culto: o das origens da cultura e o da cultura das origens. Assim, e por muito que tente fugir a esse determinismo das origens, Fradique acaba refém delas, na cena, descrita em carta a Madame de Jouarre, em que, ao chegar a Lisboa por comboio, não consegue nenhum tipo de transporte, vendo-se forçado a carregar a bagagem, juntamente com Smith, até ao hotel. A cena, intensamente psicanalítica, diz-nos as origens como *vergonha*, a vergonha que um português sente da sua pátria face a um inglês, ainda que servo (de Fradique e, enquanto escocês, da Inglaterra):

> Eu não chorei – mas tinha vergonha, uma imensa e pungente vergonha do Smith! Que pensaria aquele escocês da minha pátria – e de mim, seu amo, parcela dessa pátria desorganizada? Nada mais frágil que a reputação das nações. Uma simples tipóia que falta de noite, e eis, no espírito do estrangeiro, desacreditada toda uma civilização secular! (CFM, 158).

E eis como a dialéctica da colonização se interpõe entre senhor e servo, subvertendo hierarquias e sugerindo a precedência inamovível e bruta do inconsciente étnico-cultural.

Quanto a Grilo, as coisas são talvez mais complicadas, desde logo devido à sua cor de pele. O «digno preto» integra o pessoal familiar que Jacinto «Galeão» transportara para Paris, após a derrota final de D. Miguel, juntamente com a esposa, o filho e a aia. Nessa *troupe*, Grilo é o «moleque» (CS, 12). Na sua primeira aparição como criado de quarto do Jacinto adulto, Grilo será já descrito como o «velho escudeiro preto» (CS, 15). Dado que a abolição da escravatura é uma realização do nosso liberalismo, terá o moleque sido escravo? O texto nada diz sobre o assunto, e aliás não é forçoso que tal tivesse sucedido. Mas não só a possibilidade é real como este moleque mais tarde reconfigurado algo anacronicamente em escudeiro está aqui para suplementar a origem aristocrática de Jacinto (e, digamos, para suplementar esse suplemento da origem aristocrática que é o criado de quarto) pela cor da sua pele, já que entre nós, nos séculos imediatos à expansão, a aristocracia denunciava publicamente o seu estatuto pelos muitos criados negros que entre si praticavam a divisão do trabalho da socie-

dade de corte. No sistema dos criados queirosianos de quarto, Grilo está aliás mais próximo de Bento do que de Baptista ou Smith, já que estes últimos são as figuras modernas, e weberianas, que os primeiros se escusam a ser, sofrendo antes uma filiação na tradição antiga de aios e escudeiros. E eis como entre o Príncipe da Grã-Ventura e o fidalgo na torre de Santa Ireneia (este último Eça aprecia aliás a predicação principesca das suas personagens: pense-se ainda no Príncipe da Renascença que é Carlos da Maia) se estabelece uma insuspeitada semelhança de *família*.

Se Smith praticamente não fala – ou se, quando fala, é o Século do Império que fala em si –, Grilo não só fala como sentencia com as suas máximas o devir das coisas. «Profundo sempre o digno preto» (CS, 231), dirá dele José Fernandes, quando Grilo der por terminada a evolução de Jacinto, e a acção, com a sentença «– Sua Excelência brotou!» (id.). A Grilo é aliás cometida a função, que diríamos quase-transcendental, de enunciar o sentido da história, ou seja, e na lógica da criadagem, o sentido da *história do seu senhor* (que coincide muito proximamente com o do romance). A esse sentido, Zé Fernandes (manifestamente um hermeneuta mais limitado do que Grilo) não acede senão após a sua enunciação pelo criado: eis porque esse acesso ao sentido, por intermédio do criado (ou seja: por intermédio dessa modalidade concreta da «mediação»), ganha em Zé Fernandes a tonalidade de uma revelação quase epifânica. Atentemos nos três momentos decisivos da intervenção de Grilo e na reacção constante do narrador. Surge o primeiro quando, após a hora solar da crença nos poderes ilimitados da Civilização, o Príncipe da Grã-Ventura começa a definhar. Zé Fernandes, muito tipicamente, procede ao recenseamento de toda essa arrastada fenomenologia, sem contudo descortinar a sua causa eficiente. Até que ocorre a conversa com Grilo:

> Uma noite, no meu quarto, descalçando as botas, consultei o Grilo:
> – Jacinto anda tão murcho, tão corcunda… Que será, Grilo?
> O venerando preto declarou com uma certeza imensa:
> – Sua Excelência sofre de fartura.
> *Era fartura!* O meu Príncipe sentia abafadamente a fartura de Paris (…) (CS, 81, itálico meu).

A exclamação de Zé Fernandes é suficientemente esclarecedora: Grilo fá-lo ver a luz, permitindo a passagem da descrição (tarefa sempre a cargo do narrador) à explicação (tarefa de que, na economia epistémica do romance, se incumbe «o venerando preto»).

No segundo momento, Zé Fernandes, regressado de um auto-infligido *Grand Tour* europeu, pede o ponto da situação de Jacinto ao criado. Este resume o impasse do senhor, afirmando: «Sua Excelência circula… Pesadote, fartote» (CS, 102). Finalmente, no terceiro momento, aquele em que se declara encerrado o percurso do amo e chegado enfim o *terminus* da história, Grilo recorre a um antropomorfismo – «Sua Excelência brotou!» – de que um desvanecido Zé Fernandes se encarregará de fazer em seguida a demorada e esforçada paráfrase:

> Profundo sempre o digno preto! Sim! Aquele ressequido galho de Cidade, plantado na Serra, pegara, chupara o húmus do torrão herdado, criara seiva, afundara raízes, engrossara de tronco, atirara ramos, rebentara em flores, forte, sereno, ditoso, benéfico, nobre, dando frutos, derramando sombra. E abrigados pela grande árvore, e por ela nutridos, cem casais em redor o bendiziam (CS, 231).

Como não concluir, no confronto entre o lábio breve e fulgurante de Grilo e a loquacidade aplicada de Zé Fernandes, que o segundo é o servo discursivo da retórica do primeiro? Neste ponto, contudo, o texto pratica uma série de contradições assertivas destinadas a pôr em causa o estatuto epistémico do servo. Assim, por um lado o romance sugere que Grilo, leitor do *Figaro* e parisiense dificilmente reconvertível às serras, é o mais perfeito avatar daquela Civilização em cujas mãos o seu amo julgara poder delegar a busca da felicidade. É aliás sintomático que aquando do «brusco desaparecimento de toda a Civilização!» (CS, 139) ocorrida na viagem para Tormes, essa civilização perdida inclua o Grilo, sua metonímia e sinédoque, como percebemos no telegrama extraviado em que Zé Fernandes felicita Jacinto pela recuperação de ambos: «Estás lá? Sei recuperaste *Grilo e Civilização*! Hurrah! Abraço!» (CS, 151, itálico meu). Perder o Grilo é, pois, perder a Civilização, e vice-versa. Mais ainda, o romance sugere que Grilo resiste à reconversão rústica do seu amo em nome da civilização perdida. A cena é mais uma vez entre Grilo e Zé Fernandes e consiste, em parte, num notável *transfert* para o servo da sintomatologia do tédio e envelhecimento precoce que na cidade afligira o amo:

> Nesse momento apareceu o Grilo, de quinzena de linho, segurando em cada mão uma garrafa de vinho branco. Todo se alegrou «em ver na quinta o siô Fernandes». Mas a sua veneranda face já não resplandecia, como em Paris, com um tão sereno e ditoso brilho de ébano. Até me pareceu que corcovava… Quando o interroguei sobre aquela mudança, estendeu duvidosamente o beiço grosso:

> – O menino gosta, eu então também gosto… Que o ar aqui é muito bom, siô Fernandes, o ar é muito bom!
>
> Depois, mais baixo, envolvendo num gesto desolado a louça de Barcelos, as facas de cabo de osso, as prateleiras de pinho como num refeitório de franciscanos:
>
> – Mas muita magreza, siô Fernandes, muita magreza! (CS, 156).

A aceitação da magreza serrana por Grilo chega tarde, mesmo no final do percurso: o escudeiro negro reconcilia-se «com a serra, desde que a serra lhe dera meninos para trazer às cavaleiras» (CS, 231). Significa isto que Grilo se reconcilia não com a serra mas com aquilo que nela tem lugar e que é o reatamento da cadeia familiar – da linhagem – antes ameaçada. Esta reconciliação denuncia pois a inteligência política de uma personagem que sabe que deve ceder a bem da perpetuação do *clã* de que é, bem vistas as coisas, o grande guardião. A reticência de Grilo na sua aceitação das serras é ainda parte da dialéctica do senhor e do servo, na medida em que nos dá a resis-tência deste ao triunfo do senhor: o servo desloca-se sempre mais lentamente que o senhor, perdendo-se no caminho (ou resistindo a ele) e não cedendo ao encanto fácil do pitoresco. Em rigor, ele é uma retórica da temporalidade do processo de desterritorialização agenciado no romance – e quem melhor que um servo negro, ou seja, alguém já vitimado por um violento processo prévio de desterritorialização, para saber dessa matéria?

Ora, se por um lado Grilo é tão manifestamente predicado como *a* civilização, por outro lado o texto, cedendo com alguma facilidade aos estereótipos rácicos de Oitocentos, não resiste à convencional (e contraditória) macaqueação do preto. Assim, Jacinto, na sua fase de supercivilizado, tentará persuadir Zé Fernandes da bondade do saber acumulado fazendo de Grilo um *exemplum*: «Enquanto à inteligência, e à felicidade que dela se tira pela incansável acumulação das noções, só te peço que compares Renan e o Grilo» (CS, 18). Este juízo de Jacinto, espécime não único, não é contudo corroborado pelo narrador Zé Fernandes – «Não me parecia irrecusavelmente certo que Renan fosse mais feliz que o Grilo» (id.) – embora a discordância se faça naquela modalidade enviezada de ressalva que nos diz o selvagem mais feliz que o civilizado, porque mais aliviado de saber. É de notar que Zé Fernandes, como já vimos, é capaz de uma consideração por Grilo a que Jacinto é de todo estranho. Este, como é flagrante, conhece o seu servo muito mais superficialmente do que Zé Fernandes: Jacinto é demasiadamente o senhor empenhado em sê-lo para perder tempo com esse Outro que não o chega a ser para o seu senhor. Por outras

palavras, enquanto Zé Fernandes nos dá uma representação do subalterno na qual o reconhecemos, apesar de tudo, como sujeito, Jacinto resiste a admitir quer tal representação quer tal estatuto. Atente-se, a este propósito, no sintomático lapso ocorrido aquando de uma conversa entre Jacinto e o narrador em que se discute o regresso à pátria. Afirma Jacinto que regressa por causa dos ossos do avô Galeão, que afinal não conheceu: «Mas este 202 está cheio dele: tu estás deitado na cama dele; eu ainda uso o relógio dele» (CS, 114). E eis como o vestígio oracular mais relevante, e omnipresente, de Jacinto Galeão – o seu moleque Grilo – é ignorado pelo seu neto Jacinto, em favor de camas e relógios.

O mesmo se diga para o *pretuguês* usado pelo preto venerando na fórmula «siô Fernandes». A «língua de preto»[6], que surge na obra apenas nos momentos em que Zé Fernandes se dirige a Grilo, é objecto de um investimento mimético que faz ambiguamente justiça à personagem: por um lado, tais ocorrências surgem nos momentos em que Grilo acede ao estatuto, pontual e assimétrico, de interlocutor; por outro, elas dizem-nos a que ponto a língua portuguesa *não é* a pátria da personagem. Ou seja: o *pretuguês* é um ideologema da colonização e vem perturbar o bom funcionamento da dialéctica da criadagem, já que, ao contrário do pretendido por esta, recorda-nos que (i) o senhor não triunfou inteiramente, por isso que a sua língua, companheira do império, o não conseguiu; e (ii) que a prioridade existencial do senhor, postulada pela dialéctica da criadagem, é questionada pela invocação desta consequência de um processo de contacto linguístico, o qual pressupõe duas partes, uma delas contactada e por isso prévia à dialéctica para que foi arrastada. Por outras palavras, o *pretuguês* enviesadamente diz-nos que o seu falante tem uma história – leia-se: uma história anterior ao encontro colonial.

Dir-se-ia pois que Grilo, que a uma primeira leitura nos poderia surgir como mais uma versão do reluzente e sorridente preto assimilado (assim o veria Jacinto, se acaso o considerasse visível), contém em si as condições de uma crítica da representação do subalterno colonial. De facto, nele o *ethnos* foi quase inteiramente recoberto por essa segunda natureza que é a Civilização, e face à qual as serras (e nelas o *Volksgeist*, o romantismo, a pastoral) não são senão uma derivativa natureza segunda. Por assim ser, o seu estatuto étnico é tão socialmente construído, e reconstruível, como o desse Jacinto que se deseja redefinido etnicamente entre as serras e as origens clânicas:

---

[6] Sobre o assunto, veja-se a súmula apresentada por José Ramos Tinhorão (1988).

se as personagens, na sua evolução, são simétricas, cabe contudo a Grilo resistir às ilusões românticas que assolam Jacinto, e de que o seu próprio percurso de subalterno é toda uma lição histórica. Esta crítica da representação que leva o nome de Grilo diz-nos pois que a origem não é recuperável senão nos termos contingentes em que uma gramática o permite: o *pretuguês* é justamente a versão colonial dessa refracção de uma origem que assim contamina a gramática, numa mútua acomodação incómoda. Sendo as origens função da gramática das civilizações, a emancipação do subalterno não passa por ilusões retrospectivas (tão caras aliás a senhores (e) colonizadores como a servos (e) colonizados) mas, como a personagem abundantemente demonstra, pelo domínio dessa gramática.

Suspendamos o folclore ideológico: não se trata de «alienação» mas de clarividência. «Siô Fernandes», tão atento e venerador de Grilo, decerto concordaria.

Bibliografia

1.

Eça de Queirós

(s/d) *O Primo Basílio,* Lisboa, Livros do Brasil.

(s/d) *Os Maias,* Lisboa, Livros do Brasil.

(s/d) *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil.

(s/d) *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil.

(s/d) *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil.

2.

Chaturvedi, Vinayak (2000), *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*, London New York, Verso.

Flaubert, Gustave (1990), *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Flammarion.

Hegel (1991), *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier.

Loomba, Ania (1998), *Colonialism/Postcolonialism*, London and New York, Routledge.

Lourenço, António Apolinário (2005), *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*, Coimbra, Mar da Palavra.

PERROT, Michelle (1990), «Personagens e Papéis», in Philippe ARIÈS e Georges DUBY (eds.), *História da Vida Privada*, vol. 4, Porto, Afrontamento, pp. 121-185.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988), «Can the Subaltern Speak?», in C. NELSON and L. GROSSBERG (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture,* Basingstoke, Macmillan Education, pp. 271-313.

TINHORÃO, José Ramos (1988), «A Literatura de Cordel em "Língua de Negro"», in *Os Negros em Portugal. Uma Presença Silenciosa,* Lisboa, Caminho, pp. 219-238.

Crimes de amor?
Tradição crítica de *Amor de Perdição*

SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA
(Universidade do Minho)

Morde o freio uma «égua de chupeta».
Uma nuvem de pó. Mais quatro balas.
Os caseiros levantam-se nas salas,
Candelabros na mão, e uma escopeta.

Já, da janela, uma criada preta
Dera, a «mia siô», farnel e as malas
Meia dúzia de gritos e de falas;
No seio, uma camélia e uma violeta.

Mais veloz do que o raio e a noite escura,
Passei-lhe a mão à volta da cintura:
Na garupa, sem fala, cavalgou.

Há setenta anos! Fomos nós. Camilo
Encheu de tinta e lágrimas aquilo,
E a égua do rapto nunca mais parou.

Vitorino Nemésio

Parece existir um peculiar preconceito que desvaloriza a obra de Camilo nos meios académicos. Não sei se o repúdio provirá da aura «popular» (nacionalista e paroquial) a que anda associado o escritor ou se, em boa verdade, tem razão de ser na intimidação que o quantioso *corpus* a estudar representa. Seja de que tipo for o desprezo, daqui vem que Camilo não tenha sido objecto da atenção crítica e informada que merece. Mas se nas universidades escasseiam as «teses» sobre Camilo, em contrapartida não lhe falta uma vasta bibliografia, por assim dizer,

de «estima». Raro é o autor, no panorama da literatura portuguesa, que tenha despertado tantos enfoques biográficos. A vida de Camilo, nos seus pormenores mais encobertos ou avulsos, tem sido amplamente documentada e debatida. E é notório que a discussão provenha de um leque disperso, mas atento, de amadores. No tocante ao meio académico, como disse, algum silêncio, por vezes quebrado por uma dissertação de mestrado ou de doutoramento; e, uma vez por outra, um congresso camiliano. Sintetizo a questão dizendo que a novela camiliana, e para não falar na restante obra (poesia, drama, epistolografia, crítica, tradução, polémica, etc.), carece de estudos capazes de a situarem no contexto de investigações actualizadas. Sob esta perspectiva, não me parece deslocado dizer que permanece bastante inédita, mesmo tendo presente honrosas excepções[1].

Mas se a actualidade, por próxima que seja de outros autores oitocentistas, não tem sido uma leitora particularmente interessada na ficção herdada de Camilo, o que dizer do passado no que se refere a *Amor de Perdição*, a novela que Antero de Quental apelidava de *Werther peninsular*? Esta é a questão que aqui se coloca. A resposta consiste em delimitar os principais momentos da tradição crítica da novela.

Para começar, convém referir que, pouco depois da morte de Camilo, e em jeito de homenagem, com a chancela da Casa Editora Alcino Aranha, foi dada à estampa uma «Edição Monumental» de *Amor de Perdição*. Esta edição comemorativa da novela, que data de 1891, reveste-se de interesse, visto que comporta «estudos críticos» de Manuel Pinheiro Chagas, de Ramalho Ortigão e de Teófilo Braga. Nenhum deles, todavia, se centra especificamente na leitura do texto. O «estudo» de Teófilo nem sequer menciona *Amor de Perdição*. Teófilo aproveita o momento para expor uma teoria positivista do romance. O estudo leva o subtítulo de «O Romance, como forma definitiva da arte moderna». Apesar disso, não custa reconhecer, neste estudo de Teófilo e nos de Pinheiro Chagas e de Ramalho, um generoso préstimo de veneração e de admiração póstuma ao novelista, como sucede sempre que desaparece alguém de excepcional. A esse respeito, o primeiro contributo, de Pinheiro Chagas, intitulado muito genérica e simplesmente «Camilo Castelo Branco», é assaz exemplar, quando começa por exaltar o quanto Camilo se destaca «poderosamente no

[1] Uma provável consequência deste estado de coisas prende-se com a dificuldade que se tem de ler Camilo. Quem hoje o lê? Ou melhor: quem, nos dias que correm, ainda consegue ler Camilo? A resposta nem sequer passará pelos alunos dos cursos de Letras. Quanto a isso, não sofre grande dúvida que Camilo «envelheceu» depressa.

meio da literatura anémica e bizantina deste fim de século» (Chagas, 1891: V). E todo o texto que segue procura comprovar essa superioridade que faz de Camilo um eleito acima das escolas e das teorias literárias. Chagas, a bem do elogio, argumenta dizendo que o novelista se caracteriza por um «génio potente, individual, dominador» (*ibid.*: VI), que lhe permite suscitar lágrimas junto do público ou, com a mesma desenvoltura, lançar mão da ironia e provocar «um riso inextinguível» (*ibid.*). Essa agilidade do romancista repete-se nos saltos que o levam a transitar da imitação de Feuillet à de Zola, «para mostrar como é fácil envergar esses fatos pelo corte dos alfaiates franceses da estação» (*ibid.*). Parece pairar nesta consideração de Chagas, que sobrepõe Camilo ao «corte dos alfaiates franceses da estação», um certo patriotismo a que não será alheio a ideia propagada (até para fazer face ao rival Eça) de um Camilo genuinamente capaz, como ninguém, de expressar o nosso modo de ser. De toda a maneira, o louvor de Chagas tende a dizer-nos claramente, isso sim, que Camilo, numa ou noutra ocasião, veste com relativa facilidade o pronto-a-vestir vindo de fora (são referidos o *Romance de um homem rico* e *Eusébio Macário*), o que seria demonstrativo da sua inegável superioridade enquanto escritor. E o traço forte que o crítico aponta no novelista, incrustado na sua «obra imensa e múltipla» (*ibid.*), reside justamente numa particularidade que o distancia de autores como Zola e Balzac. Estes são observadores que perscrutam fria e indiferentemente os factos que reproduzem, Camilo, esse, entranha-se subjectivamente naquilo que narra, de modo que, e para usar as palavras de Chagas, «O mundo que ele revela ao público é o mundo como ele o sentia, ainda mais que o mundo como ele o via» (*ibid.*). O estudo prossegue animado pela intenção de nos convencer dessa presença subjectiva. E para tanto, Chagas vinca o cunho pessoal que Camilo imprime nas narrativas históricas ao arrepio, diz-nos, das teorias da história e das leis da evolução. Cauteloso quanto baste, o devotado crítico não se pronuncia acerca da revisão subjectiva que o romancista empreende das matérias históricas. Mais próximo, no método de estudo, de um Zola, contenta-se em filiar a magnitude da obra no temperamento do seu autor. A ideia que subjaz a esta filiação é fácil de descortinar: estando Camilo tão presente e implicado em tudo o que escreve, segue-se a suposição de que as matizes da obra estejam na vida do romancista. Por isso, depois de sobrevoar algumas acesas polémicas de Camilo (para «compreender bem esta fisionomia original, [para] formar uma ideia completa deste belo tipo de lutador, que atravessa sozinho o nosso mundo literário» (*ibid.*: VIII)), Chagas esboça o percurso do escritor, por forma

a «encontrar na sua vida as qualidades características que notámos na sua obra» (*ibid.*: X). A novela *Amor de Perdição* desponta de passagem, tímida e perdida no meandro de outras obras, na parte em que o crítico fala da relação proibida de Camilo com Ana Plácido[2]. Apenas diz: «Datam dessa época os romances mais suaves da sua obra vastíssima. Foi então que apareceram sucessivamente o *Romance de um homem rico*, e *O Bem e o Mal*, as *Estrelas propícias* e as *Estrelas funestas*, o *Amor de perdição*, esta obra prima que estamos agora prefaciando» (*ibid.*: XXI). Passado este momento, não volta o crítico a mencionar a novela que prefacia e que a «Edição Monumental» comemora.

Quanto a Ramalho, atento à pertinência sociológica, efectua uma reconstituição da sociedade portuense dos meados do século XIX, meio ambiente presente em grande proporção nos livros de Camilo. Neste ponto, tenta pôr a descoberto o que a obra do escritor espelharia com exactidão: «A obra artística de Camilo Castelo Branco é, sobre o espírito de um sensitivo, o puro e fiel reflexo da sociedade que tentei descrever» (Ortigão, 1891: XXXIX). Sobre *Amor de Perdição*, Ramalho, ainda marcado pela fatídica e recente morte do autor, põe a hipótese, aos olhos de hoje perfeitamente extravagante, de uma curiosa continuidade entre o drama da novela e o desfecho trágico da vida de Camilo. A novela exprimiria «a história inconsciente de uma nevrose de família» (*ibid.*: XLVII). E o autor da novela, sobrinho do protagonista, seria o herdeiro patológico dessa nevrose. Esta correlação, que estende o plano da ficção ao da realidade concreta e esbate os dois níveis ao ponto de converter a novela num documento familiar que conduz à explicação (genética) do funesto destino do seu autor, tem na sua base uma implicação que, hoje, sabemos improvável. A de que a armação diegética que Camilo elaborou para relatar a história de seu tio traduza passo a passo os factos realmente como se deram na biografia de Simão Botelho. Mas a hipótese posta por Ramalho, que concede à novela o papel revelador de explicar o suicídio de Camilo, não se fica por aqui. Culmina na passagem em que o crítico não se abstém de indagar: «E quem sabe se este livro [*Amor de Perdição*] igualmente precioso como expressão artística e como documentação médica, equivalente, sob a sua forma de dramático e sanguinolento idílio, a um perfeito relatório dos antecedentes patológicos de Camilo

---

[2] Esta não é, contudo, a única referência à novela. Existe outra, logo na segunda página do texto, convocada a propósito do talento multifacetado de Camilo, no que concerne à sua destreza tanto no riso como nas lágrimas: «o seu génio [...] é o que arranca eternamente às gerações que se vão sucedendo as lágrimas e o riso e o que vai do romance do *Amor de Perdição* à *Queda dum Anjo*» (Chagas, 1891: VI).

Castelo Branco, não será um capítulo solto da desolante história geral de todos os talentos na arte?» (*ibid.*: XLVII). O resto do texto procura dar força e lucidez a esta dedução, apostando em identificar a criação artística, em geral, e a de Camilo, em particular, com um estado de degenerescência psíquica. Ramalho, e a modo de remate conclusivo, constata, por fim, que «Viveu [Camilo] na sua escrita como vive um monge na sua clausura, sequestrado do século pelo condão fastiento e desdenhoso da sua índole, não lhe permitindo gozar da vida senão o sabor mordente e corrosivo da paixão amorosa, - de todas as paixões humanas a que mais frequentemente leva a apetecer a morte» (*ibid.*: XLIX).

Os estudos coligidos na «Edição Monumental», sobretudo os excertos acima referidos de Ramalho e de Pinheiro Chagas, num tempo que não questiona verdadeiramente o estatuto do texto literário, coadunam-se com uma visão do trabalho de leitura, bastas vezes alinhavada em pormenores, que centra a discussão em torno de *Amor de Perdição* na componente biográfica do autor, com a qual os camilianistas nunca verdadeiramente chegaram a cortar (veja-se o incansável, e meritório, labor de Alexandre Cabral). E o positivismo, apetrechado de método e de disciplina, só vem garantir que o acto de leitura não perca de vista a biografia. Talvez isso explique que, em 1915, Alberto Pimentel publique as suas *Notas sobre o Amor de Perdição*. Parte significativa do estudo consagra-se ao sucesso da novela, fortuna essa que Pimentel avalia pelas edições que se multiplicaram, pelas traduções que se fizeram, pela transposição do livro para a ópera, pela sua conversão num drama, assim como por um curioso inquérito que leva a cabo junto de alguns críticos amigos. Porém, o livro abre, a meu ver, um ponto de viragem a ter em consideração e que se prende com a elucidação do pressuposto fundo histórico da trama e das personagens. Põe de parte que Camilo nos tenha destinado uma novela de todo enredada na biografia de seu tio. Nos primeiros capítulos, Pimentel esforça-se por desfazer o mito de que os acontecimentos narrados na novela correspondam a eventos realmente vividos pelos ascendentes de Camilo. Atendendo a que o autor mescla nas novelas, não raramente, a sua vida com a ficção imaginada e que isso se constata, muito em particular, nesta, não nos deve surpreender que Pimentel se empenhasse em fazer o ponto da situação, repondo a verdade histórica e depurando os seus excessos. E quanto a isso, deve sublinhar-se que este estudo, apoiado por apuradas investigações, soa a uma reacção bem reveladora da privilegiada leitura biográfica de que a novela seria alvo. De resto, Pimentel expõe os detalhes que sabe sobre a presu-

mida verdade histórica dos protagonistas e da intriga de um modo um tanto interactivo. Fá-lo a pretexto de responder a um «antigo romântico da rua da Cedofeita», o qual lhe teria escrito desconsolado com a hipótese de os factos narrados não coincidirem com factos verídicos. A partir de 1915, fica, portanto, documentada a ilusória autenticidade do entrecho. Em 1947, citando a frase de Camilo em que este confessa que escrevera a novela nos quinze mais atormentados dias da sua existência, Alberto Xavier já não duvida (ao contrário do «antigo romântico da rua da Cedofeita») da preponderância da ficção na natureza das personagens e dos eventos. O autor de *Camilo Romântico*, no capítulo em que se pronuncia sobre a novela, afirma que *Amor de Perdição* transpôs artisticamente as múltiplas e contraditórias emoções de Camilo «sob o disfarce de episódios, de acontecimentos e de personagens adrede imaginadas» (Xavier, 1947: 494). Aníbal Pinto de Castro, depois de Oldemiro César (cf. César, 1947: 103-114), viria a retomar o assunto da veracidade dos factos narrados, com novos dados, por ocasião, em 1983, da publicação da edição crítica da novela e da reprodução fac-similada do autógrafo do texto. Sublinhe-se que, no estudo introdutório de Pinto de Castro, a investigação histórica, que delimita com precisão o que foi inspirado na biografia de Simão Botelho e o que procedeu da imaginação de Camilo, faz-se acompanhar de um rigoroso estudo literário das personagens, da diegese e da organização e estrutura da novela[3].

O célebre ensaio de António Sérgio «Sobre o "Amor de Perdição"», e que data de 1954, também já não tinha feito depender o que nele se dizia da novela do crédito histórico das personagens ou da intriga. O ensaísta opina sobre a novela desembaraçado da questão de saber se o tio de Camilo efectivamente se perdeu por amor, se embarcou para a Índia, se Teresa ou Mariana foram o produto de uma exigência romanesca, etc. Este ensaio surgiu primeiramente, conforme indica o autor, publicado no primeiro número da revista *Camiliana*. Tratou-se, no dizer de António Sérgio, de um texto escrito por encomenda, a pedido de uns três ou quatro amigos, à frente dos quais Aquilino Ribeiro. A advertência parece convir a um propósito como o de dizer-nos que o autor, por índole própria, não teria publicado ou, sequer, escrito o texto que nos apresenta. Terá sido necessária a «generosíssima camaradagem» de Aquilino Ribeiro (e, supõe-se, dos restantes amigos).

---

[3] Este texto de Aníbal Pinto de Castro, com ligeiras alterações de índole estilística, é retomado na recente edição da novela (Dezembro de 2006), a cargo das Edições Caixotim, em jeito de prefácio (*vide* bibliografia).

E a amizade, como escreve António Sérgio, «comporta deveres de obediência estrita, como o estado eclesiástico e o da milícia» (Sérgio, 1954: 94). Mesmo assim, António Sérgio apenas terá acedido depois de insistência. Duas são as razões que enuncia para justificar a renitência. Primeira razão: porque suspeita que a ideia que traz «não tem cunhos nem cruzes, [...] que não vale um chavo» (*ibid.*). E, segunda razão, por achar que não passa de um amador a entrar desabrido «na sala [a revista *Camiliana*] de ricaços da erudição e das letras – hão-de convir os senhores que é como fazer de vaqueiro, dando prova de humildade e de resignação cristãs» (*ibid.*). Não obstante isto, o texto foi escrito e publicado, muito embora termine assim: «Eis aí o problema provavelmente mal posto. Os camilianistas que emendem. Eu não passo de um leigo» (*ibid.*: 99). Digamos que António Sérgio se coloca, logo à partida, numa posição de desmerecimento face àquilo que irá tratar. Admite carecer de competência para o assunto e só o abordar por dever de amizade. Todavia, a verdade, em rigor, parece outra. A não significar uma mera polidez, fica a impressão de que António Sérgio colocou a nota de abertura do seu discurso e o seu final ao serviço de uma certa imunidade. Quer dizer: tendo em mente que a leitura que propôs escaparia ao agrado dos camilianistas, procurou esquivar-se de eventuais reacções que o texto pudesse desencadear. A todas elas previne de antemão que a presunção da interpretação não provém de um entendido em crítica literária (apesar de no mesmo volume dedicar ensaios a Camões, Verney, Antero ou Gide) nem de um camilianista. O aviso prévio tem em conta a novidade da leitura. De facto, o propósito que a define consiste em converter Simão Botelho num certo sentido: o de um «criminoso nato». António Sérgio reclama na personagem comportamentos e traços de carácter («o verdadeiro carácter de Simão») que a regridem para fora da esfera amorosa («a perda por amor não é o caso dele, senão que sim o de Teresa») e a encaminham para o domínio criminal. A crer em António Sérgio, «Simão Botelho é um jovem degenerado, sem nenhuma capacidade de autodomínio ou mesura – um criminosos nato» (*ibid.*: 95). O ensaísta apoia-se nalgumas passagens: aquela em que Camilo descreve a juventude marginal de Simão (antes de conhecer Teresa), nomeadamente o episódio das vasilhas; a que destaca o fervor revolucionário do protagonista (que opunha Mirabeau, Danton, Robespierre, Desmoulins, e outros, à hidra dos tiranos); ou ainda aquele trecho em que o filho do «Brocas» promete assaltar, como se da Bastilha se tratasse, o mosteiro onde permanece Teresa e se descontrola num violento furor interior. E, para António Sérgio, este impulso criminoso que define a personagem, e

que os trechos citados (e isolados, acrescento) não desmentem, é de tal ordem que prejudica a própria arquitectura da novela. Dir-se-ia que Camilo, qual pai complacente, descuidou-se de Simão: «deixando que a personagem se lhe escapasse das mãos e não dirigindo os actos do protagonista, nos momentos culminantes da acção dramática, com a lucidez de análise que se ali impunha» (*ibid.*). Segundo António Sérgio, o que predomina em Simão é o «génio sanguinário de um impulsivo», e a metamorfose que nele opera o amor afigura-se em termos de um «artifício romântico» através do qual Camilo ilude o leitor (decerto o narcótico da novela sentimental). António Sérgio culpa o novelista de sonegar «aos olhos do leitor distraído (como é, no geral, o leitor português) a origem verdadeira do desenlace trágico». E «a origem verdadeira» radicaria na incapacidade de Simão superar um rancor sem vingança, bem mais do que suportar as sequelas de um amor infeliz – é citada a conhecida frase que Simão escreve a Teresa: «Poderia viver com a paixão infeliz; mas este rancor sem vingança é um inferno». Sendo assim, segundo António Sérgio, existe um desajuste entre a linha romanesca da novela, colada que está ao esquema da história de *Romeu e Julieta*, sem esquecer a própria composição das personagens, e a «impulsividade frenética» de que sofre o protagonista. A despeito da verosimilhança do que é narrado, temos um criminoso-nato a desempenhar a função de amoroso romântico. A partir daqui, António Sérgio faz notar o quanto de protector tem a atitude do pai de Teresa. A reabilitação assenta na desordem que Simão representa: «Ora, se tal era o carácter do protagonista da história, foi um erro estético do autor da novela o recortar a personagem de Tadeu de Albuquerque pelo contorno abstracto do pai tirano» (*ibid.*: 97). E mais adiante:

> «O pai tirano! Mas digam-me, senhores: onde encontrar qualquer homem (por muita condescendência e resignação que lhe assinem) que afrontasse o risco, o vexame, a reprovação social, o desgosto, de dar a mão de uma filha a tão estoiraz doidivanas, com um passado escandaloso de rude mocetão estoiravergas, de companheiro de arruaças da pior ralé da cidade, e a que o próprio pai – e a mãe – deram «malquerença» e «aversão»? E onde um espírito sadio, com experiência da vida e do mundo, que acreditasse na metamorfose de um louco furioso em borrego, pelo simples influxo da súbita labareda «amorosa» – que está tão próxima do ódio, como La Rochefoucauld advertiu, e sobretudo nos brutos, como o protagonista da história?» (*ibid.*: 97-98.)

De toda a polémica que o artigo suscita, pode concluir-se que António Sérgio não tem presente, por um lado, que, na novela camiliana, o amor é factor basilar de metamorfoses de vulto. E que, a par

dessas transformações gerais, verifica-se que há sempre momentos de sonho acordado nos textos de Camilo. Nesses instantes, até ao pior dos renegados o amor dá conta de uma (normalmente fortuita) esperança luminosa. Mesmo, como aqui sucede, quando o amor irrompe tintado de malefício e de perdição. António Sérgio rasura a transfiguração que o amor opera em Simão, daí que também não se renda ao lado sensível da personagem perceptível na forma delicada como lida com Mariana, a outra variante do amor. Por outro lado, tende a não ver que Simão é filho da revolução que mutilou o patriarcado e que anunciou a modernidade. Exasperado que parece perante o protagonista, António Sérgio procede a uma leitura algo rudimentar e, por isso, sem comoção. Ignora, por completo, a tónica da personagem, isto é, o seu lado contagiante de herói romântico de pé frente ao abismo. Não chegou a entender que a heroicidade de Simão, que acusa de degenerada e de criminosa, se pode explicar pelo titanismo que a reveste, como frisou Aníbal Pinto de Castro no seu estudo introdutório à edição fac-similada (cf. Castro, 1983: LVII). A. Pinto de Castro refutou António Sérgio realçando a filiação romântica do protagonista e apontando aspectos contrários à ideia de patologia criminosa e de comportamento degenerado na personagem, a saber: as notações de fatalidade que sugerem que Simão foi conduzido a confrontar-se com Baltazar por uma inexorável força do destino; a transfiguração que o amor causou no seu feitio (tornou-se num estudante modelo, abandonou a boémia, mostrou-se ensimesmado em sítios ermos e sombrios, etc.); o seu préstimo na defesa dos mais fracos, patente no episódio das vasilhas (Simão defendeu um criado espancado); ou a admiração que o seu brio, a sua honra e o seu pundonor despertaram noutras personagens, e na própria Teresa, que nunca repelirá o homicida de seu primo (*ibid.*: LVII-LX). A insatisfação de A. Pinto de Castro perante a interpretação de António Sérgio pode resumir-se na incapacidade de o ensaísta projectar a personagem à luz do cânone romântico. Isso deixa perceber que das duas uma: ou António Sérgio, cedendo a um abalo revisionista, pôs de lado qualquer tentativa de remeter a personagem para esse enquadramento; ou então cerradamente chama herói romântico àquele tipo resignado de protagonistas, hipersensíveis, inclinados à confidência e desarmados por uma passividade melancólica. Nos dois casos, António Sérgio esquece que o herói romântico também se construiu, nos alvores da passagem para a modernidade, à custa de impetuosas e enérgicas personagens (das quais, refira-se, Napoleão Bonaparte representa o arquétipo). O que deita a perder Simão é aquilo que o torna socialmente indesejado pelas

crenças e pelas instituições do Antigo Regime e não a enfermidade de uma patologia criminosa. Simão aspira à emancipação das constrições familiares que lhe devastam o desejo amoroso e, para depô-las, usa da sua individualidade exaltada e dinâmica contra os valores conformistas do regime patriarcal. Nisto chega a superar um herói activo como Julien Sorel, que precisava de ler às escondidas o *Memorial de Santa Helena* para saber reagir. Simão tem energia heróica que baste para defrontar sem modelos canónicos a fúria tirânica do patriarcado. Se estivéssemos, como afiança António Sérgio, diante de patologia criminosa e de comportamento degenerado, que dizer então das implicações confrangedoras de outras personagens da galeria camiliana, tais que, a título de exemplo, o dionisíaco Luís da Cunha de *A Neta do Arcediago*?

A leitura de António Sérgio teve o efeito de atirar Simão para a ribalta da exegese da novela. Ao radicalizar a intervenção da personagem, o ensaísta deu azo a refutações e foi assim obrigar as próximas abordagens de *Amor de Perdição* a reflectirem sobre a psicologia complexa, polifacetada e discordante de Simão. Uma dessas reflexões, a de R. A. Lawton, responde a uma vicissitude da leitura de António Sérgio. O ensaísta, ocupado na incriminação de Simão, não considerou o martírio da personagem que sobreveio ao crime e que esta suportou com admirável contenção: enfrenta, dignamente, a justiça (chega a causar admiração no desembargador Mourão Mosqueiro), não usa de artifícios para se subtrair à pena e resigna-se corajosamente à fatalidade de um trágico destino. Lawton, em «Technique et Signification d'*Amor de Perdição*», acha uma resposta que, debaixo do mesmo manto, abriga estes dois Simões, o que combateu energicamente o despotismo familiar e matou Baltazar, e aquele que, impassível perante a proscrição ditada pela ordem vigente, depõe as armas e cumpre o destino da morte.

O estudo de Lawton data de 1964. O artigo, além da espessura de uma leitura muito atenta aos pormenores da novela, apresenta o mérito de atenuar a leitura radical de António Sérgio. Não redime, por exemplo, Tadeu de Albuquerque[4]. Porém, na esteira do ensaio de António Sérgio, continuamos perante uma exegese apostada em sentenciar Simão, se bem que não deteriore tanto a personagem. Lawton fornece uma razão explicativa daquilo que António Sérgio classifi-

[4] Observa Lawton o seguinte: «A. Sérgio [...] nota que nenhum pai sensato teria dado a sua filha a um bruto como Simão, de maneira que a recusa de Tadeu está justificada. Mas, em nenhum momento, Tadeu julga Simão deste ponto de vista e nunca pensa no possível infortúnio de Teresa depois de uma união eventual com Simão.» (Lawton, 1964: 110).

cava sem mais de criminalidade nata. A julgar pelo que nos diz e pelos excertos da novela com que se guia, as obsessões de Simão são mais as de um herói pré-romântico (digamos um Léonce de Mondoville, protagonista do apreciável *Delphine* de Madame de Staël) e menos as de um amante romântico. E, apesar da resistência a tal leitura suscitada pelos comentários do próprio Camilo (narrador partidário de uma leitura comovida) e pelo título da novela (não do subtítulo, sublinhe-se), o texto, escreve Lawton, «é apenas parcialmente uma novela de amor, porque o ódio desempenha nele um papel bem maior do que o amor, e o amor de que nele se fala não passa de um pretexto para os acontecimentos que nos são contados, não é a causa deles» (Lawton, 1964: 79). A notação é pertinente se pensarmos no ódio que as famílias nutrem. A esse nível, o amor romântico dos filhos é como que a plataforma onde se defrontam os pais ou, para não fugir à palavra usada por Lawton, um «pretexto» que nos dá a ver o declarado ódio de dois patriarcas desavindos. A questão está em que Lawton procura persuadir-nos de que a novela é, primeiro que tudo, uma denúncia do preconceito aristocrático do pundonor e do orgulho de casta que a quase todos afecta (escapam Teresa, Mariana e, por razões menos nobres, Manuel Botelho):

> «À excepção de Manuel Botelho, que não tem nem sentido de honra nem orgulho, e de Teresa e de Mariana, que personificam a «honra», todas as personagens de *Amor de Perdição* caracterizam-se por uma muito viva consciência do «pundonor» ao qual dão, pela sua conduta, um sentido muito restrito. Esta consciência nutre-se de um orgulho de casta que, por sua vez, alimenta. Se considerarmos o romance sob este aspecto, apercebemo-nos que tudo repousa sobre o «pundonor» que leva ao desprezo do próximo e, por consequência, finalmente, por um amor desmedido de si-próprio, a despeito de si-próprio.» (*ibid.*: 107).

E o ponto essencial da defesa desta tese consiste em explicar-nos que o herói age precisamente dominado por esse preconceito aristocrático que atravessa a mentalidade dos Botelhos e dos Albuquerques. Simão não sucumbe à irredutível fatalidade do destino (cujo espectro perpassa o texto), mas às escolhas que faz. O essencial da novela repousa nas opções que delibera. E estas decisões não são estranhas à circunstância social e ética (a do pundonor e do orgulho de casta) de onde emerge e da qual é tanto vítima como representante. O sentimento de honra pessoal que Simão ostenta (donde a semelhança com Léonce de Mondoville), e que determina os seus gestos e as suas atitudes por mais que dê mostras de repudiar a sua condição de linhagem,

traduz a indelével marca desse preconceito aristocrático que é o pundonor. Daí a insistência de Lawton na valorização das páginas introdutórias da novela, quer dizer, da analepse que dá conta do historial da família de Simão (a narrativa linhagística), já que neste recuo se nos fornece o pendor dos antecedentes e do contexto familiar que justificam o carácter do protagonista:

> «O esboço biográfico dos pais, pelo qual começa a obra, tem uma função precisa na novela. É verdadeiramente essencial, porque lança as bases psicológicas de uma situação da qual a expressão «novela de amor» não dá conta. Sem elas, as reacções dos pais, tal qual aparecem na passagem que acaba de ser examinado, não seriam nem credíveis nem significativas, e a personagem de Simão perderia espessura. A intenção de Camilo é a de colocar Simão no seu lugar, no centro da novela – é nele que é concentrada a atenção –, e sobretudo é a de indicar as molas que o movem antes que conheça o amor. Reconhecer esta intenção é acordar à obra um alcance e uma significação diferentes daquelas que nela vemos tradicionalmente. O destino infeliz contra o qual Simão é suposto em vão lutar está nele, está todo inteiro na primeira escolha que faz, livremente, *mas sob o impulso de um carácter herdado de seu pai e de sua mãe*..» (*ibid.*: 101-2; itálico meu.)

Daí igualmente a relevância que Lawton concede ao subtítulo (*Memórias de uma Família*). Mas o crítico francês apoia-se em larga medida no percurso que Simão trilha ao longo da novela, nomeadamente no episódio fulcral do crime. Diz-nos Lawton que caso Simão quisesse apenas tirar a vida a Baltazar tê-lo-ia feito de imediato (como seria de esperar do carácter impulsivo e da vivacidade de espírito de que o protagonista dá provas noutras circunstâncias). Contudo, o filho de Domingos Botelho preferiu provocar o adversário, estratégia que obrigou Baltazar Coutinho, a fim de escapar ao constrangimento da cobardia perante Teresa, a lançar-se-lhe de ímpeto. Vem depois o comportamento incompreensível de Simão: rende-se, podendo fugir; dá-se por culpado, apesar de o «juiz de fora» lhe sugerir, por sinal, que alegasse (conforme, de resto, sucedeu) legítima defesa. Lawton explica nesta atitude intransigente da personagem uma notória presença do código do pundonor, o que a leva a perder-se por amor à própria dignidade. Daqui conclui o crítico que «Se *Amor de Perdição* é uma novela de amor, não é de amor-paixão que se trata, mas do amor de si-próprio, entorpecido num "pundonor" rigoroso, num egoísmo feroz» (*ibid.*: 118). O crime (supostamente premeditado e arranjado) e o comportamento que até ao trágico desenlace Simão evidencia constituem, na perspectiva do ensaísta francês, uma inequívoca amostra do quanto

o preconceito do pundonor se confunde na personagem com um sentimento de honra, «uma confusão que [Simão] traz nele desde sempre, que o leva a confundir "pundonor" e "honra", e atribuir ao "destino" os seus próprios excessos» (*ibid.*: 134).

Em suma, Lawton, embora com razoável distância de António Sérgio, atentamente debruçado no texto, permite-se pensar Simão em termos de personagem que excede os contornos da novela tida por passional. Diz-nos que na novela o amor, exaltado pela crítica responsável, a bem dizer, se coloca na sombra do ódio e dos preceitos de honra. A pedra-basilar do texto chamar-se-ia pundonor. E é a partir deste preconceito que a novela ganha força e consistência no que diz respeito ao propósito da crítica social. E neste propósito radicaria a verdadeira significação do texto. Lawton termina da seguinte maneira o seu demorado artigo, em jeito de confirmação de tudo o que deixou escrito:

> «No *Amor de Perdição*, o amor não é a causa dos acontecimentos que conta o autor; não passa do pretexto para analizar uma sociedade que se obstina em reconhecer os valores estéreis de um código caduco, de uma sociedade desumanizada, da qual a caridade é excluída, de uma sociedade sem justiça, sem fé e sem esperança. Tal é a significação verdadeira deste romance, cuja rapidez, o vigor, a simplicidade, na ordem à qual a sensibilidade de Camilo as submete, nos tocam ainda» (*ibid.*: 135).

O eixo condutor do estudo de Lawton põe em saliência a opressão que, em nome do pundonor, o espaço familiar e a sociedade exercem. Coloca a nu esse aristocrático modo de ser e de pensar que impede a constituição da esfera privada e denuncia outros males afins (a desigualdade perante a justiça, por exemplo). Em conformidade com a vontade de comprovar que a novela se orienta no sentido da crítica social, Lawton procede a um exaustivo levantamento de todos os factos que se prendem com o pundonor e com o orgulho da linhagem. Mostra até que ponto o mal se alastra. A esse nível oferece uma valiosa releitura do texto. A objecção está em que se aproxima de Simão Botelho por referência ao pundonor dos pais. Daí que se esforce por comprovar que a actuação da personagem é referida ao mesmo padrão de comportamento, isto é, ao pundonor. E como se desdobra então o preconceito em Simão? Diz-nos Lawton que se refugia no sentimento de honra do herói. O argumento é discutível. Desvia, no fim de contas, a personagem da sua condição romântica. Simão seria o refluxo da sua linhagem e do seu parentesco sobre si. Deve observar-se que Simão, em boa verdade, revela um indesmentível pundonor. Aliás, não é menos ver-

dade que o pundonor é um traço de carácter que circunscreve o comportamento do típico herói camiliano. Em *A Bruxa de Monte Córdova*, quando a conservadora moral do abade do Mosteiro de Tibães reprime a rebeldia de Frei Tomás de Aquino, o qual teria sido responsável por «rompantes ameaçadores contra alguns companheiros» (Camilo, 1867: 34), responde o frade que apenas tomara a iniciativa de perguntar *com que direito* estes o espiavam. E quando o prelado lhe pergunta com que direito os inquiriu, o frade retorque deste modo: «Com o direito do meu pundonor» (*ibid.*). A minha discordância com Lawton está em que o pundonor de Frei Tomás de Aquino ou de Simão não é o mesmo de que participam o Abade de Tibães, Tadeu de Albuquerque e o pai de Simão. Estes carregam um pundonor de casta que é o da pertença a um sistema que erige a posições cimeiras a linhagem e o patriarcado e que reprova a desordem social que avista na imoralidade chamada liberalismo. E, nas novelas de Camilo, o grande foco de tensão reside na emancipação liberal dos desígnios do coração, pois a autonomia sentimental é susceptível de manchar a continuidade de uma cadeia genealógica sobre a qual velam os pais e a ordem antiga das famílias, pondo em risco a macro-estrutura social. Os heróis camilianos, normalmente destinatários de uma maldição paterna e social, explicam-se na medida de um pundonor que lhes vem de serem *indivíduos* de *excepção*, suficientemente audazes para romperem com a célula familiar e para lutarem contra esse regime de nobilitação e contra todas as formas de repressão politicamente conservadora. E o pundonor de Simão não foge a essa missão do *eu* romântico de ferir as crenças e as instituições do Antigo Regime.

Em 1985, ou seja, depois das críticas que lhe dirigiu Jacinto do Prado Coelho em «O "Amor de Perdição", romance de pundonor?» [5], um dos ensaios coligidos em *A Letra e o Leitor*, em 1985, dizia, em «Les peines d'amour perdues de Camilo Castelo Branco», artigo escrito no âmbito de uma homenagem a Camilo patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lawton retoma, a traços largos, o que disse anteriormente de Simão no *Bulletin des Études Portugaises*. Continua a subscrever que a personagem premeditou o assassinato de Baltazar Coutinho e que é arrastada por um carácter dado ao conflito, ao orgulho e ao ódio. Note-se, todavia, uma ligeira inflexão (é, pelo menos, a impressão que fica). Lawton elide o que em «Technique et Signification d'*Amor de Perdição*» advogou com taxativo alento: o «pundonor» aris-

[5] Essas críticas foram, depois, incluídas na 2.ª edição de *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (cf. Coelho, 1982-1983).

tocrático do herói. Habilmente, exime-se de o reafirmar. Não é certo que tenha acatado a crítica de Prado Coelho, que não chega a referir. Contudo, a verdade é que caiu por terra a insistência na nobilitação pundonorosa da personagem a que se opôs Jacinto do Prado Coelho.

A oposição de Prado Coelho naturalmente que surgiu depois do primeiro texto de Lawton. Antes, em 1946, altura da 1.ª edição de *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*[6], não temos alusões a outras leituras. Ocultando os contributos anteriores, Prado Coelho delimita como que um protocolo de leitura: aquele que risca do seu programa as referências difusas e genéricas da novela e tudo o que se esgote nos contornos biográficos do texto. Convém não esquecer o aviso com que abre o livro, logo no primeiro parágrafo da introdução: «temos de percorrer e pôr de lado milhares de páginas vazias e enfáticas, documentos do nosso pendor verbalista e do nosso vezo de investigadores do *petit fait*» (Coelho, 1946: VII). E *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* confirma, de facto, a expulsão do «pendor verbalista» e do «*petit fait*». O estudo de Prado Coelha anda longe das «milhares de páginas vazias e enfáticas». Nada de considerações avulsas sobre Camilo ou sobre a novela. *Amor de Perdição* surge devidamente arrumada no capítulo relativo à «Novela Passional». E a leitura do texto irá justificar a justeza do arrumo nessa estante. Abreviando, diríamos que Prado Coelho se detém nas personagens principais, uma a uma, o que lhe permite percorrer os episódios fulcrais do enredo. Posto isso, termina com um apanhado da forma e da estrutura da novela. A conclusão a que desemboca é a de que a novela se situa numa compassada geografia literária entre «alguma coisa do sublime de *Romeu e Julieta* e do trágico de *Manont Lescaut*» (*ibid.*: 340). Isto não lhe retira a circunstância de uma nacionalidade bem precisa. À virtualidade cinematográfica do texto, conferida pela rapidez das peripécias, ao «realismo vigoroso», à economia, junta-se o que Prado Coelho diz serem «os valores íntimos que definem o temperamento português» (*ibid.*: 339). Estes «valores», note-se, deslizam para uma certa apropriação do que, mais vastamente, pertence ao Romantismo:

> «Refiro-me [os tais valores íntimos do nosso temperamento] ao sentimento do destino que pesa sobre as personagens e que torna a atmosfera da novela carregada de pressentimentos. Os amorosos lutam

[6] Escusado será relembrar que esta obra constitui o primeiro estudo abrangente da prosa camiliana e uma referência incontornável e pioneira no que diz respeito ao estudo exigente e amplo da ficção do novelista. Diria, sem falsos rodeios, que foi a primeira maturação de fôlego em torno da novelista de Camilo.

> até ao fim; mas na própria inutilidade da luta se reconhecem acorrentados a um destino a que não há que fugir.» (*ibid.*)[7].

O deslize não se afigura inconsequente. Cabe-lhe o merecimento de ser um relance daquilo em que a leitura de Prado Coelho insiste: o formato passional da novela, ou seja, a linha romanesca em que «o amor febril e combativo, que vence obstáculos, se debate em angústias, teima, em último caso, na resistência passiva, e acaba por sublimar-se na sombra do convento ou nas torturas da morte lenta» (*ibid.*: 312).

No artigo «O "Amor de Perdição", romance de pundonor?», nota o autor: «Eu interpretei o *Amor de Perdição* [nesta 1.ª edição da *Introdução*...] fundamentalmente como obra de poesia trágica. Não fiz, porém, uma análise aprofundada» (Coelho, 1969: 127). A confidência explica a dispensa de tecnicismos (que a terceira parte da segunda edição trará em força, até devido à evolução entretanto registada no campo narratológico) que sempre transcorrem de uma «análise aprofundada». A leitura que fez correspondeu, esclarece Prado Coelho na 2.ª edição, «a uma primeira fase do itinerário crítico, situada como se encontra ao nível do que o texto, à superfície, nos diz do que seria a «leitura» do autor, a visão dos homens e dos valores de que estaria consciente e de que desejaria comunicar à sua audiência» (Coelho, 1982-1983: 253). A segunda fase do itinerário, atenta às novidades, traz uma refutação de António Sérgio e de Lawton. A vantagem da leitura, o que faz com que ganhe indiscutível pertinência, está na sua demarcação da ideia de Simão presente nestes ensaístas. O texto começa por rebater António Sérgio que «não adere ao texto: as personagens afiguram-se-lhe meros títeres; quereria que o livro fosse aquilo que não é: um romance psicológico de feição realista» (id., *ibid.*: 253). No que concerne ao contributo de Lawton, trata-se, para J. do Prado Coelho, de uma, ainda que arguta e estimulante, «contraleitura» do próprio Camilo[8] e daquela que a tradição de leitores sucessivos fixou, isto é, a que privilegia a componente sentimental da novela. A discordância de Prado Coelho embate frontalmente contra a ideia-chave que o estudioso francês sustenta; isto é, repudia a confusão, cometida por Lawton, entre o *pundonor* dos pais de Simão e de Tadeu de Albuquerque, motivado pelo desmesurado orgulho posto nas linhagens, e o *sentimento de honra pessoal* do herói. Prado Coelho distingue o

---

[7] Prado Coelho completa o «temperamento nacional» com dois outros estados: a consciência do pecado e a esperança em Deus (cf. Coelho, 1946: 340).

[8] «O novelista procurava sempre, na novela séria, o sublime das coisas. Queria comover-se, comovendo os leitores» (Coelho, 1982-1983: 253).

mundo de Simão do da «velha» nobreza. E fá-lo sem se distanciar do horizonte passional que a novela, acima de tudo, quer exprimir. Sublinha, sem negar os aspectos pertinentes realçados por Lawton (a questão da corrupção da justiça e a da nobreza intolerante), que *Amor de Perdição* conta a «história trágica de amor tornado impossível» (*ibid.*: 255); e isso através de uma «poeticidade essencial que o ensaísta francês não apreendeu bem» (*ibid.*). No intuito de compensar os defeitos que reconhece na personalidade de Simão, salienta a grandeza da personagem, a desproporção da sua pouca idade face à desventura com que se depara, e o opressor comportamento dos pais, que «procuram esmagar os filhos» (*ibid.*). Pode dizer-se que, enquanto que os textos precedentes focavam o lado mais furioso e obscuro de Simão, Prado Coelho estimula mais a oscilação da personagem para o lado da sua fragilidade e do seu pólo sensível. E, no que se prende com o que Lawton chamaria sentimento de honra a mascarar pundonor, afirma que Simão «elevou-se pelo amor e conquistou na luta uma certeza obstinada, pela qual enfrenta altivamente o sofrimento e a morte» (*ibid.*: 257). Para que não restem dúvidas, Prado Coelho destaca três etapas na trajectória da personagem:

> «Talvez pudéssemos demarcar três fases na trajectória do protagonista: a primeira, de oposição entre o indivíduo e a sociedade (é o período da rebeldia, da negação revolucionária, extremista); a segunda, de conversão à ordem instituída, logo de reconciliação (é a fase da esperança, postos os olhos na realização «virtuosa» do amor); a terceira, novamente de oposição radical entre o indivíduo e a sociedade; e agora, porém, Simão, portador na alma dum imperativo (a dignidade, sem a qual nem o amor é possível), sabe-se tratado com injustiça revoltante; sabe que é ele, transformado pelo amor, que representa a Ordem verdadeira, no respeito por si próprio, pelos direitos do coração, pela justa relação afectiva entre pai e filho, enquanto os pais tiranos, os fidalgos dum errado pundonor, os ódios inveterados entre famílias, a falsa justiça, a sociedade que admite tudo isto, representam a autêntica desordem» (*ibid.*: 257).

Nestes três andamentos da personagem, nestas três dinâmicas da sua psicologia, depois do que foram as visitas de António Sérgio e de Lawton ao protagonista, parece-me que Prado Coelho consigna uma proposta digna de nota, tanto mais que distingue sem concessões as motivações de Simão das do meio que o reprime. A delineação na personagem de evolução e ruptura, hiatos a que aqueles ensaístas não foram sensíveis, ajuda-nos a melhor compreender como se inscreve o seu percurso. Todavia, a indicação de leitura ainda é genérica.

Simão tem, de facto, uma primeira fase, «período da rebeldia, da negação revolucionária, extremista», em que rompe com tudo e todos, proclama ideais revolucionários e faz prova de uma energia que contrasta com a dos outros, a começar pelo inerte irmão Manuel Botelho. Baltazar dá-nos um resumo das façanhas do Simão dessa fase, síntese pouco isenta como se compreende mas franca do ponto de vista da moralidade conservadora do Antigo Regime, ao tentar denegrir o rival junto de Teresa. É também reconhecível um segundo momento, no qual, elevada pelo sentimento amoroso, a personagem manifesta ingenuamente reconciliação e concórdia com o meio. O desacordo com Prado Coelho pode instalar-se na última fase da trajectória, demasiado alargada, até relativamente às anteriores, para conter, numa unidade só, a perdição de Simão. Com efeito, nessa terceira etapa, a do regresso à «oposição radical entre o indivíduo e a sociedade», nada obsta no texto, bem pelo contrário, a que descortinemos dois momentos. O primeiro antecederia o disparo contra Baltazar e teria como termo *ab quo* o fim da segunda fase enunciada por Prado Coelho. Nesse intermédio, Simão regressa de Coimbra e, clandestinamente ajudado por João da Cruz e por Mariana, luta pela emancipação e pelo direito à felicidade, direito, como sabemos, sociologicamente moderno e liberal. Depois de matar Baltazar, transfigura-se novamente. Antes do disparo, Simão reveste-se de herói inconformado, disposto a tudo. Morto o rival, a personagem inicia um outro tipo de resistência: a que tem como ponto alto o sacrifício da própria vida e a que o projecta para a condição de bode expiatório. Simão abdica da felicidade com Teresa e aceita, sem fraquejar, a condenação que culmina na morte. Dispensa todos os apelos e os ajuizados conselhos (não foge da cena do crime, não alega defesa legítima, não consente deliberadamente na comutação da pena). Estes dois momentos diferem do confronto ainda pueril com que abre a novela. Aqui, as consequências são outras. Já não se trata de repreender as más companhias, de chamar a atenção para a quebra de vasilhas ou de proibir discursos inflamados de liberdade. A morte de Baltazar pune uma desordem socialmente inadmissível. Simão não só matou como afrontou um valor supremo, porque indispensável ao *status quo* da sociedade tradicional: o da linhagem (consanguínea, pois Tadeu queria que Teresa casasse a todo custo com o primo Baltazar, reunindo assim a filha a um quase-filho).

Dito isto, retenha-se que a leitura de Prado Coelho discutiu e confrontou as propostas algo desconcertantes de António Sérgio e de Lawton; e que retonificou o alcance romântico da novela. Sobressaiu, desta leitura, o reconhecimento, que António Sérgio e Lawton blo-

queavam, do martírio de Simão. Convém deixar bem claro que qualquer revisão da novela terá invariavelmente que responder por esta fase tardia da personagem. Uma solução consentânea com a tradição romântica do texto e com o estatuto do herói romântico dir-nos-ia que, depois de sucessivos confrontos no mundo dos pais, só lhe resta, a Simão, o refúgio da morte para romper a insuportável realidade e para lhe salvar a dignidade. A personagem triunfaria assim sobre a sociedade e sobre o seu patriarcal regime. E o que assim triunfa é, desde logo, a sua impossibilidade como criminoso-nato ou como aristocrata pundonoroso. O triunfo pertence ao herói romântico na busca do absoluto, em nome do qual tudo sacrifica, porque só desta maneira preserva o *eu*. Esther de Lemos reapreciou neste sentido a novela. A conclusão a que chegou, bastante desconcertante (diga-se), converte Simão em quase símbolo do adolescente e, por consequência, confina a novela à dimensão de um livro para adolescentes, no qual Camilo chorou uma juventude perdida (cf. Lemos, 1981: 53-55). A proposta corrobora o conflito de gerações que Eurico Figueiredo, inspirado na psicanálise de G. Devereux, descreveu no texto (cf. Figueiredo, 1985: 168-179). É uma proposta de leitura que tem a inconveniência, muito conveniente, como afinal todas as anteriores, de não decidir o texto, para benefício e para desassossego dos críticos. O enigma Simão, que contamina extensivamente o corpo da narrativa, nos seus lugares conhecidos ou recônditos, continua a persistir e a inquietar quem, de bom grado, se lançar na revisão do assunto.

Bibliografia

BRAGA, Teófilo (1891),«Camilo Castelo Branco. O romance, como forma definitiva da arte moderna», *in* CASTELO BRANCO, Camilo, *Amor de Perdição*, Edição Monumental, Porto, Casa Editora Alcino Aranha & C.ª; ed. ut.: Porto, Editores Lello & Irmãos, 1983, pp. LXIII-LXXI.

CASTELO BRANCO, Camilo (1867), *A Bruxa de Monte Córdova*, Lisboa, Livraria Campos Júnior; ed. ut.: 7.ª edição [conforme a 1.ª, única revista por Camilo], fixação do texto por Maria Emília Coelho da Palma Martins e Nota Preliminar por Hernâni Cidade, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1970.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1983), «Estudo histórico-literário», in *Amor de Perdição*, Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, por Maximiano de Carvalho e Silva, Rio de Janeiro/Porto, Real Gabinete Português de Leitura/ Editores Lello & Irmão, pp. XXXVII-LXXVII.

—— (2006), «Prefácio», *in* CASTELO BRANCO, Camilo, *Amor de Perdição*, Prefácio e fixação de texto de Aníbal Pinto de Castro, Porto: Edições Caixotim, pp. 9-75.

CÉSAR, Oldemiro (1947), *Camilo e o "Amor de Perdição"*, Porto, Editorial Domingos Barreira.

CHAGAS, Manuel Pinheiro (1891), «Camilo Castelo Branco», *in* CASTELO BRANCO, Camilo, *Amor de Perdição*, Edição Monumental, Porto, Casa Editora Alcino Aranha & C.ª; ed. ut.: Porto, Editores Lello & Irmão, 1983, pp. V-XXXI.

COELHO, Jacinto do Prado (1946), *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Coimbra: Atlântida.

—— (1969), «O "Amor de Perdição", romance do pundonor?», in *A Letra e o Leitor*, Lisboa; ed. ut.: 3.ª edição, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1996, pp. 127-131.

—— (1982-1983), *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2.ª edição, 2 tomos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda; ed. ut.: 3.ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

FIGUEIREDO, Eurico (1985), *No Reino de Xantum. Os Jovens e o Conflito de Gerações*, Porto, Edições Afrontamento.

LAWTON, R. A. (1964), «Technique et Signification de *Amor de Perdição*», in *Bulletin des Études Portugaises*, Nouvelle Série, tome 25, pp. 77-135.

—— (1985), «Les peines d'amour perdues de Camilo Castelo Branco», in *Hommage a Camilo Castelo Branco*, Paris, Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 5-25.

LEMOS, Esther (1981), «Introdução», *in* CASTELO BRANCO, Camilo, *Amor de Perdição*; ed. ut.: 9.ª edição, s.l., Editora Ulisseia, 2000, pp. 7-55.

ORTIGÃO, Ramalho (1891), «Camilo Castelo Branco. O seu ambiente social – a sua estética – a sua crítica – a sua forma literária – o seu temperamento artístico», *in* CASTELO BRANCO, Camilo, *Amor de Perdição*, Edição Monumental, Porto, Casa Editora Alcino Aranha & C.ª; ed. ut.: Porto, Editores Lello & Irmãos, 1983, pp. XXXIII-LXI.

PIMENTEL, Alberto (1915), *Notas sobre o «Amor de Perdição»*, Lisboa, Livraria Editora Guimarães & C.ª.

SÉRGIO, António (1954), «Sobre o *Amor de Perdição*»; ed. ut.: *Ensaios*, tomo VII, edição crítica, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1974, pp. 94-99.

XAVIER, Alberto (1947), *Camilo Romântico*, Lisboa, Portugália Editora.

RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS

ANNA KALEWSKA

Bruno Schulz e Fernando Pessoa ou os dois discípulos de Fausto: O pacto «meio-texto, meio-imagens» contra as sensações da realidade

This article looks for the common points in the work of Bruno Schulz (1892-1942) and Fernando Pessoa (1888-1935): the myth of childhood, the poetics of daydreaming, the transformation of reality, the maternal/paternal complex, the demiurgic/Faustic-like ambition having as an aim the comparison of *The Cinnamon Shops* (1934, Portuguese translation in Brasil, 1996) and *The Sanatorium* (1937, Portuguese translation in Brasil, 1994) to some heteronimic poetry. Resonances of neo-platonic thought, of the science of Cabala, as well as some influences – even though sometimes denied – of Schopenhauer, Nietzsche and Kafka, can be found in the philosophical background of the work of the two authors. The psychology of creativeness was completed by the strokes of Freudianism, stylistic and imagetic references and concepts taken from the History of Ideas.

JAIME DA COSTA

Paul Auster e o modo de ser pós-moderno

The present paper aims at showing how the novels of Paul Auster are an attempt to *unconceal* the true nature of its characters as beings in dialog with the world. For this purpose a re-evaluation of the meaning and features of late 20th century Postmodernism is made.

LUÍS MAFFEI

O mundo mais contemporâneo: a morte, a memória, os versos (a propósito d'*A moeda do tempo*)

A moeda do tempo, Gastão Cruz's most recent book, invests in a poetic work that handles time not only as a mortality item, but also as an accusation of

contemporariness that may be for times elegiac, for times well-doing. The poet goes on with his investment in poetry of dense and amazingly worked language and recovers themes and motifs already present in several moments of his work.

MARIA DO CARMO PINHEIRO e SILVA CARDOSO MENDES

Uma existência vicariante: *quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Dom Juan*

Publié en 2007, le roman de Maria da Conceição Carrilho, *quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Dom Juan*, harmonise la tradition et la nouveauté dans la réception contemporaine du mythe littéraire de Don Juan.

Les objectifs de cet essai sont, donc: soutenir la thèse du donjuanism féminin; constater le rapport tradition-innovation offert par le roman; exposer les connexions établies avec la littérature et la peinture; dévoiler la dimension méta-fictionnelle de l'oeuvre.

MARIA MANUELA A. ALVES DE ABREU

Écriture et mémoire: écrire après la Shoah

A literatura da «segunda geração» do Holocausto está intimamente marcada pela busca de meios que possam expressar a ausência e o vazio daquilo que desapareceu. Nesse sentido, Robert Bober, Raymond Federman, Patrick Modiano e Georges Perec desenvolvem um profundo trabalho de escrita conducente ao que consideramos uma «écriture en creux», isto é, uma escrita de fragmentação e obliquidade, que conta sem contar explicitamente. Utilizando mecanismos e estruturas que revelam pontos comuns entre estes escritores, a «écriture en creux» e torna-se a melhor manifestação do trabalho de transmissão e de busca da memória.

MICAELA RAMON

Psicomaquia, esponsais e salvação eterna. O universo alegórico de três novelas portuguesas barrocas de autoria feminina

La fiction narrative produite au long de la période baroque au Portugal comprend une branche de littérature de spiritualité produite avec des intentions didactiques et moralizantes, selon la pensée contre-réformiste alors dominante.

Dans cet article nous nous centrons dans l'analyse de trois nouvelles écrites par deux femmes religieuses, lesquelles ont été publiées dans la première moitié du XVIII^{e} siècle. Nous essayons de montrer la façon par laquelle leurs univers allégoriques, en exploitant le modèle classique de la *psichomachie*, sont construits de manière à transmettre un message idéologique qui aboutit à l'idée de l'union de l'Âme avec Dieux.

NORBERTO DO VALE CARDOSO

Algodões e Agonias nas *Cartas da Guerra* de António Lobo Antunes

During the portuguese colonial war were *written back to the centre* thousands of letters. However, these letters were controlled by a postal service which make them pass through a *letter-writing machine*, with the hole purpose of producing a model-message. António Lobo Antunes is not the «witter in the machine». His letters make him a «writter against the machine», for he uses the postal system not only to communicate with his wife, but also to attack the regime and prepare his succeeding work.

OSVALDO MANUEL SILVESTRE

Grilo e Smith ou a dialéctica (colonial) da criadagem

L'essai prend sa filiation dans les *Subaltern Studies*. Son intention est celle d'interroger la figure du serveur et de la bonne dans l'œuvre d'Eça de Queirós. On étudie la façon dont la voix des serveurs se fait entendre tout au long d'un assez vaste parcours qui va de Juliana jusqu'à Smith et Grilo.

Tandis que l'étude du personnage de Juliana nous conduit jusqu'aux limites de la critique sociale bourgeoise, dans le cas de Smith et Grilo on étudie les complexes relations entre la dialectique da la colonisation et ce qu'on appelle ici la dialectique des serveurs.

SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA

Crimes de Amor. Tradição crítica de *Amor de Perdição*

Amor de Perdição a toujours resisté aux différentes lectures (les plus importantes étant celles de J. do Prado Coelho, de R. Lawton et de António Sérgio); en effet, c'est un livre qui n'a toujours pas fini d'interroger son lecteur. Ou situer de telles lectures – dont nous suivrons les modulations –; qu'appréhendent-elles du plus fameux des textes de Camilo Castelo Branco? Que nous disent-elles à propos du crime de Simão Botelho? Le personnage souffre-t-il d'une pathologie qui déterminerait sa manière d'être au monde?

RECENSÕES

CAMMAERT, Felipe, *Mémoire, représentation, fiction: l'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. [Dissertação de Doutoramento orientada por Idelette Muzart-Fonseca dos Santos e por Claude de Greve, e defendida na Universidade Paris X-Nanterre (École Doctorale de Lettres, Langues, Spectacles) em de Dezembro de 2006].

António Lobo Antunes (ALA), que ainda bem recentemente foi galardoado com o prestigiado Prémio Camões, tem, tanto no panorama nacional como em termos internacionais, sido objecto, e com inegável mérito, de um processo de canonização. A importância de ALA atesta-se, se não quisermos falar do fluxo crescente de estudos em torno dos seus livros (com particular destaque para o monumental estudo de Maria Alzira Seixo: *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa: Dom Quixote, 2002), pelos recentes colóquios internacionais inteiramente dedicados à sua obra: o «Colóquio Internacional António Lobo Antunes», que teve lugar na Universidade de Évora em Novembro de 2002; o colóquio internacional «Facts and Fictions of António Lobo Antunes», na University of Massachussetts-Dartmouth em Novembro de 2003; e o colóquio «António Lobo Antunes et le livre total: voies d'approche», ocorrido na Université Paris III-Sorbonne Nouvelle em Abril de 2007. Trata-se de um autor que ganhou a dimensão de um merecimento estético equiparável ao estatuto de escritores tão fundamentais para a história literária do século XX como W. Faulkner, F. Céline ou C. Lispector (apenas para mencionar três nomes sonantes por quem ALA nutre afinidade).

A obra ficcional de ALA, onde se deve incluir as crónicas, assaz quantiosa, revela um enorme fôlego no que concerne às grandes ambições representativas que ostenta. A representação não se traduz em textos literários inconscientes e acríticos de si mesmos, e as soluções discursivas passam muito por uma enunciação que denega uma ordem linear e transparente do que enuncia (histórias «descosidas» que em nada resultam – note-se – de um recurso desmedido a um formalismo arbitrário). Sem desmerecer a dimensão temática, com a qual de resto a forma se compagina de modo inextricável, ALA parece, a cada livro, acrescentar mais no sentido de reformular, junto de quem o lê, os tradicionais sistemas de percepção e seus respectivos esquemas conceptuais (e, nesse aspecto, assinale-se que o último livro do escritor, *Ontem não te vi em Babilónia*, é um texto deveras fulgurante). Com efeito, no plano das formas de expressão, a competência de leitura é desafiada por um discurso absorvente marcado por uma desnaturalização constante da representação através de um uso inovador, e não raro transgressivo até ao limite do perceptível, dos códigos textuais do romance. ALA é um autor de romances, podemos dizer, experimentais, romances que, longe de serem complacentes e fáceis, problematizam o seu estatuto como género. Isto não quer significar ausência de firme estruturação, na medida em que as intrigas são urdidas por uma complexa

arquitectura narrativa. E isto porque em todas elas se vislumbra uma construção rigorosa, quer dizer, uma regulação formal obsessiva e meticulosamente alicerçada, e isso não obstante a elasticidade da sintagmática narrativa, em torno de uma configuração bem orgânica. Essa minudência formal detém um papel decisivo na subversão da forma romanesca «clássica», sendo que a dissolução/renovação da forma «clássica» ocorre em todos os patamares da narrativa, designadamente no modo diluído como ALA constrói as suas personagens (dir-se-iam consciências em monólogo), personagens, grande parte das quais perturbantes, que oscilam muito consideravelmente entre a posição de sujeito («eu») e a ténue postura de objecto («ele»); mas também na estética do fragmento e do descontínuo que desenvolve, mormente à custa de densos e intermitentes monólogos interiores; na estrutura em rizoma dos diversos fios diegéticos; na relação equívoca que, nas suas narrativas labirínticas e sinuosas, o tempo mantém com a categoria do espaço; ou, ainda, no que toca à linguagem, na escrita que explora com intensidade as virtualidades da língua, um tecido verbal vigoroso mas também muitíssimo sensível e cheio de vibração (a incidência iluminante das palavras).

Toda esta remoção da forma tradicional de narrar é acompanhada por uma intensa e complexa presença da memória, o que se percebe tendo presente que o universo romanesco de ALA é um universo, e isso desde os primeiros livros, fortemente centrado na livre expressão de conteúdos psíquicos (como sabemos, o uso da técnica do fluxo de consciência proporcionada pelo monólogo interior abunda nos textos de ALA). Daí a relevância da *memória*, tema estudado por Felipe Cammaert (Universidade da Picardie), no âmbito de uma notável e empenhada dissertação de doutoramento em Literatura Comparada, em conexão com dois outros eixos do discurso literário: a *representação* e a *ficção*. A tese, que constitui um modelar trabalho de crítica literária, compagina o papel ficcional e de representação da ordem mnésica em ALA com o uso da memória noutro grande escritor contemporâneo, Claude Simon (CS) (1913-2005).

O objectivo do estudo visa questionar o lugar da representação da lembrança no contexto das escritas romanescas destes dois autores, vale dizer, a forma como o discurso literário traduz a complexidade da ordem mnésica. Por outras palavras ainda, verificar o modo como os textos literários de ALA e de CS actualizam a memória em termos de produção romanesca, o que possibilita detectar em ambos os autores uma acentuada afinidade na maneira como os seus textos elaboram uma *escrita da memória*. Para tanto, Cammaert considera os eixos acima referidos (memória, representação, ficção) como as instâncias de um itinerário que tem como ponto de partida a lembrança e que desemboca no texto ficcional, assumindo como palavra de ordem a reminiscência. Adoptando uma perspectiva declaradamente narratológica, o A. procura no decurso da sua investigação recensear as implicações da matéria mnésica (expressão, por excelência, da subjectividade) nas estruturas narrativas do discurso (enunciação e enunciado). Centrado no estudo dos mecanismos de produção ficcional assentes na memória, a sua análise articular-se-á por diversos domínios: o da organização narrativa despojada de uma cronologia; o do predomínio do fragmento nas cenas rememoradas, em conformidade com a ordem interior da consciência do narrador (quer dizer, uma *mimesis* mnésica em vez da *mimesis* realista do romance tradicional); o da subordinação da sintaxe à cadência da memória; e o da convergência de múltiplas temáticas.

Relativamente ao *corpus*, a escolha de Cammaert recai, no que se refere a CS, sobre *L'Herbe* (1958), *La Route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967) e *La Leçon des choses* (1975). No que se prende com ALA, os livros seleccionados são *Os Cus de Judas* (1979), *A Ordem Natural das Coisas* (1992), *O Manual dos Inquisidores* (1996) e ainda *Que Farei Quando Tudo Arde?* (2001).

O estudo de Cammaert divide-se em duas partes, cada uma subdividida em capítulos. A primeira parte, intitulada «*Se souvenir; écrire le souvenir*», constitui-se por dois capítulos. O primeiro prende-se com as relações que o universo da memória mantém com a esfera literária. E aqui Cammaert procura definir a filiação contextual da obra de ALA e da de CS numa dupla perspectiva: a das ciências cognitivas e a da tradição literária. Quanto ao segundo capítulo, nele Cammaert conceptualiza a noção teórica de *escrita da memória* (a partir de Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*). Deste modo, lança as bases de uma «arte poética» da escrita da memória comum a ALA e a CS. Trata-se de um capítulo teórico fundamental, pois constrói o ponto de apoio teórico sem o qual dificilmente se poderia confrontar com pertinência o papel estruturante da memória na escrita romanesca dos dois autores em estudo. E note-se, desde já, que a informação teórica convocada é actualizadíssima e vasta.

A segunda parte da tese, «*António Lobo Antunes et Claude Simon: deux écritures de la mémoire*», debruça-se, como não podia deixar de ser, sobre a representação mnésica nas principais componentes ficcionais dos textos de ALA e de CS, tendo em conta que nos dois autores «Les écritures de la mémoire déploient […] une *mimesis mnésique*, c'est-à-dire un processus d'élaboration d'une notion *d'ordre* capable de figurer, dans la langue, ce nouvel agencement de la réalité» (p. 400). O terceiro capítulo interroga a materialização da *mimesis* da memória no domínio do narrador, abordando dimensões como a autobiografia, a polifonia narrativa, as múltiplas figuras da recordação, o narratário. O capítulo pretende demonstrar a íntima ligação existente entre a componente mnésica e a faculdade imaginativa no contexto da criação ficcional de ALA e de CS: «Nous voulons montrer» – escreve Cammaert – «que le narrateur fonctionne avant tout comme une entité à la fois ouverte sur le monde et tournée sur elle-même, au sein de laquelle l'effort mnésique est intimement lié à la faculté d'imagination dans la création de la fiction» (p. 16). No capítulo quatro, a análise circunscreve-se à configuração temporal da escrita da memória. O mesmo é dizer que, neste ponto da dissertação, o A. estuda os diferentes mecanismos que a escrita de ALA e a de CS convoca para contornar a cronologia (isto é, para se apropriar de um modo peculiar da ordem dos acontecimentos), o que obriga à instituição de uma temporalidade específica com distintas modalidades: o tempo imóvel, o tempo íntimo, o tempo figurado, etc.. Esta orquestração particular do tempo, muito devedora do expediente discursivo da simultaneidade, numa palavra, é decalcada da lógica mnésica, com tudo o que isso acarreta. Por último, temos o quinto capítulo, onde, recuperando o modelo de escrita da memória descrito no âmbito da instância narrativa (capítulo terceiro) e da esfera da temporalidade (capítulo quarto), o A. envereda pelas temáticas ficcionais predominantes em ALA e em CS. Cammaert centra os seus esforços na questão da identidade, abarcando assim, depois do narrador e do tempo, outra categoria narrativa fundamental – a personagem. O objectivo que se propõe para este capítulo consiste em indagar o estatuto do sujeito na escrita da memória. Primeiramente, estuda, sob

o ângulo da questão identitária, o confronto entre o sujeito ficcional e a realidade do mundo exterior (a problemática da guerra colonial, a representação da morte, as metamorfoses, etc.). Num segundo momento, interessa-se pela dimensão interior da narração mnésica, pela qual acede à construção de uma identidade íntima pelo viés de imagens da alteridade (espelhos, por exemplo) ou ainda pela presença da escrita (e da narração) em termos de uma demanda (*quête*), demanda essa que visa discernir a clivagem existente entre o sujeito e a realidade que o envolve, ou seja, a escrita em ALA e em CS como meio privilegiado de buscar a identidade.

Tudo isto permite compreender a escrita romanesca dos dois escritores em análise na proporção de uma imitação do funcionamento da memória (*mimesis* mnésica) e o lugar que essa escrita, que se pretende reflexo da memória, reserva à dimensão íntima da consciência. Ou, noutra formulação, possibilita perceber o papel e a singularização da (representação da) memória na escrita de ALA e CS, papel esse que passa por um notório e profundo acordo *representativo* entre escrita e memória e que afecta enormemente a estética narrativa dos dois autores. A escrita da memória, nos dois romancistas, não radica numa representação fiel da realidade objectiva (representação moldada pela razão, em que a memória mais não faria do que registar fidedignamente referentes empíricos passados). Trata-se de uma escrita que tende a apresentar *na* e *pela* linguagem a memória. Assim sendo, a recordação surge na qualidade de uma prática inventiva (e não meramente reprodutiva), onde a linguagem (entendida como *técnica* da língua) se subordina à lógica da memória (entendida como *experiência*) e das diversas percepções que a constituem. A memória individual dos escritores, a forma como reconstituem o passado, afigura-se, pois, para lá da dimensão autobiográfica, como um princípio estruturante da criação ficcional, isto é, como algo susceptível de alterar, por intermédio de uma escrita mnésica, profundamente diversas componentes da narrativa (narrador, tempo, leitor, personagem) e, ostensivamente, como um processo activo no tocante à criação ficcional (a memória como faculdade gerativa de ficção). Temos, em suma, aqui a construção de uma *nova* linguagem que vem assinalar poéticas abrangidas pela memória. Narrativas onde a escrita romanesca se articula de modo a imitar o funcionamento mnésico, onde, por exemplo, «[…] la structure de la phrase […] imite le déroulement de la mémoire» (p. 17). Portanto, o trabalho de Cammaert vem tornar claro que a memória não se confina a ser um mero instrumento operatório capaz de fixar factos e conteúdos do passado, mas afirma-se como um meio capaz de explicar dimensões basilares da composição narrativa (tanto em termos macroestruturais como em proporções microtextuais).

Por último, resta referir o que já se presume do que até aqui ficou dito, mas que convém, com inteira justeza, realçar: que o denso e acurado estudo de Cammaert – estudo rigoroso e exigente do ponto de vista científico como, inclusive, metodológico, com abundante e actualizada informação – constitui um trabalho de exegese, ademais de extenso e complexo, primoroso e de referência para quem desejar, doravante, aprofundar conhecimentos sobre a obra de ALA ou sobre a literatura de CS. Mas importa também sublinhar que é igualmente um estudo indispensável para o leitor interessado, porventura, em perceber a memória como mecanismo gerador da escrita romanesca contemporânea.

SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA

AMÉRICO ANTÓNIO LINDEZA DIOGO, *Teorias com Tipos Móveis* e *Canícula e Fantasia*, Porto, Pena Perfeita, 2006; *Partido em Pequeninos*, Porto, Pena Perfeita, 2002.

Nos dois livros[1] que Américo Lindeza Diogo publicou recentemente há dois ensaios especificamente sobre teoria da literatura e a *Teoria da Literatura* de Aguiar e Silva.

Já numa obra anterior, num longo texto intitulado «Um Pé nas Floresta»[2], Diogo comentou muito criticamente a *Teoria da Literatura*. Leitor desse primeiro ensaio[3], interessa-me agora verificar em que medida o posicionamento de Diogo, face às questões teóricas, se modificou. Digo questões teóricas visto que, diferentemente da discussão que fiz do texto de 2002, não me ocupo agora com as críticas de Diogo à *Teoria da Literatura* (que aliás se mantêm na generalidade), mas antes com a perspectiva teórica de Diogo, que, digo-o já, se alterou consideravelmente.

No primeiro ensaio intitulado «Da Romania à Transilvânia. Universidade em Crise», Diogo estabelece, ainda embrionariamente, uma diferença entre aquilo a que chama teoria reflexiva ou crítica e teoria teorética. Enquanto a última – a da *Teoria da Literatura* – se dispensa justamente das suas condições históricas e institucionais, a primeira afirma o seu *modus* contingente. Nas palavras de Diogo, com ressonância rortiana:

> Quando reflexiva, ou quando crítica, a teoria não irá seguramente rumo a uma síntese final; se o processo for algum tanto feliz, ir-se-á antes alargando e complexando com a sua aplicação. Não será uma verdade; não terá objectos ao alcance de nomes, mas lidará com sentidos que são interesses e propósitos, entre os quais os seus próprios propósitos e interesses; deverá comprometer-se, de forma reflectida, com contextos históricos e sociais, havendo de esperar-se alguma consequência prática de se saber que tais entornos não podem não ser contextualizações (2006, p. 338).

Algumas palavras-chave do vocabulário pragmático estão aqui reunidas: não há sínteses finais ou verdade, o sentido é indissociável de propósitos e interesses, os lugares são históricos e sociais e, não menos importante, não há mais do que contextualizações. Ou seja, a teoria reflexiva opõe-se à teoria teorética na sequência de uma posição pragmática que retira à própria História – diferentemente do que Diogo sugeria no ensaio de 2002 – qualquer âncora definitiva.

«Contra a Teoria Sudnum Artnoc» reitera este cenário pragmático da teoria reflexiva. Associando a teoria teorética a «super-palavras» que apaziguam as perguntas que um texto pode colocar, isto é, que apaziguam a interpretação, Diogo sugere uma versão de teoria muito mais deflacionada:

> Não sou teórico da literatura; teorizo quando leio, e em geral uma porção da teoria que faço parte da teoria que fazem os textos que leio. O homem é um

---

[1] *Teorias com Tipos Móveis* e *Canícula e Fantasia*, Pena Perfeita, 2006.

[2] *Partido em Pequeninos*, 2002.

[3] Discuti este ensaio de Diogo num congresso, na FLUP, em 2004. O texto está publicado nas actas desse congresso.

> animal teórico, e também o sapateiro. Outra parte vem das teorias literárias (e não só), que me são recursos. A minha teoria é uma caixa de ferramentas aqui e ali colhidas. (2006, p. 50)

Não obstante o (assumido) tom witgensteiniano da passagem, evoco Stanley Fish[4]: a teoria (literária) é uma forma de prática situada que decorre da(s) prática(s) que vamos tendo e, por isso, Diogo di-lo um pouco à frente (mas podia ser Fish a dizê-lo), «não prevê, não calcula, não controla experimentações, não traz adstrita alguma tecnologia» (2006, p. 54).

Para ilustrar esta teoria reflexiva, Diogo, a páginas tantas, dá-nos um exemplo de interpretação:

> Quando estimulado por leituras de Kant resolvi que a contemplação da máquina do mundo por Jacinto e Zé Fernandes em Tormes era uma experiência estética, necessitada como todas de uma expressão genérica de tempo (…) vim a descobrir que esse tempo estava lá (…). Em rigor, não estava lá; não esteve lá todo este tempo à espera de que eu o descobrisse – e se estivera, nunca teria a redondeza empírica que permitisse inferências de causalidade. Mas quando, *v.g.*, vejo em *Casas Pardas* idêntica contemplação (…) então reforço a aceitabilidade da explicação, e tenho, sobretudo, o único empírico que posso ter neste campo de estudos: a comparação, a analogia, a relacionação. Isto para dar notícia do meu método: é o da literatura comparada. É um empírico às vezes traiçoeiro, empírrico, transviador – porque menos validado por super-palavras (200, p. 54).

Duas notas finais sobre esta passagem: sobre o que está ou não está no texto – neste caso, o tempo de que Diogo fala – podemos, de novo, evocar Fish – «What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It?»[5] – mas igualmente Catherine Elgin[6] para quem o empirismo é enganador visto que não tem em conta as crenças e as expectativas que justamente afectam as nossas experiências.

Sobre o método sugerido por Diogo é relevante a diferença em relação ao ensaio de 2002: já não é a História a alavanca fundacional da literatura, mas, numa versão textualista, comparamos textos com textos para que possamos dizer alguma coisa acerca deles. Não há então uma posição fora deste textualismo, ou seja, não há «super-palavras».

Em nenhum momento ao longo destas páginas fiz uma observação crítica à descrição que fui fazendo dos ensaios de Diogo. Fá-lo-ei agora: *welcome to pragmatism*, no que isso tem de melhor, sobretudo, comparando estes ensaios com o de 2002, no abandono, na teorização sobre a literatura, de uma perspectiva historicista.

RUI ESTRADA

---

[4] **Refiro-me sobretudo à obra** *Doing what Comes Naturally Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford, 1989.

[5] *In*: *Is There a Text in This Class?*, Harvard U.P., 1980.

[6] **«Knowing and Making»** *in Reconceptions in Philosophy*, Routledge, 1988.

Metaliteratura y metaficción, Balance crítico y perspectivas comparadas. Revista Anthropos n.º 208. Coord. António J. Gil Gonzáles, Barcelona, 2005, 224 p.

No seu artigo «*Variaciones sobre el relato de la ficción*», o coordenador da edição, António J.Gil González, expõe claramente o seu projecto: realizar uma aproximação das fronteiras do fenómeno da autoreferencialidade em contacto com os aspectos centrais da teoria literária e da estética, incluindo a antropologia cultural, desde uma perspectiva comparada. Trata-se de dar conta dos domínios do narrativo e do ficcional de diferentes expressões discursivas (linguagens, artes, géneros, media ou como lhe queiramos chamar), a partir de modelos já estabelecidos em áreas de investigação como a semiótica, a história, a teoria e crítica literária.

A sua hipótese de trabalho consiste em delinear uma noção de autoreferencialidade num sentido suficientemente lato para que nela possam caber os vários aspectos que a compõem. A. Gil evidencia a relação entre a autoreferencialidade e o vasto repertório de figuras que dão conta da dualidade consubstancial aos processos de representação artísticos e culturais. Assim, a metaficção aparece como um sintoma dessa dualidade, como uma forma de referência possível do discurso cultural, tanto ao mundo do discurso como aos discursos sobre o mundo. Para o autor, a metaficção é a autoreferencialidade que consegue identificar e designar as tensões, a autonomia e o carácter estanque das esferas da língua na qual se baseia, e do universo por ela representado.

A autoreferencialidade também encarna uma outra dualidade consubstancial a todo o discurso narrativo: a estrutura que torna evidente a união entre o universo representado e o próprio acto de representação. Há um efeito metaficional quando o código que gere a informação narrativa se torna ele próprio objecto da narrativa. Assim, o «meta» surge como um elemento que rompe dois planos convencionalmente estanques: o acto de narrar e a matéria narrativa.

A necessidade de (re)definição destas noções surge neste número da revista Anthropos, porque estas não só dizem respeito à narrativa literária como se aplicam a outras áreas artísticas. Este deslocamento, assim como o uso crescente do termo «metaliteratura» para designar práticas autoreferenciais na própria área da literatura, tornam necessário um reajustamento. O autor distingue autoreferencialidade (no plano mais geral, tanto do ponto de vista dos fenómenos como dos discursos em que se manifestam); metaliteratura (autoreferência no sentido lato mas circunscrita ao âmbito literário); metaficção aplicável a qualquer domínio narrativo, ficcional ou artístico, e metaficção especificamente literária (no sentido restito: metateatro, metapoesia, etc.).

Tal como o sugere o próprio autor, o título da revista poderia ter sido «*Metaficción literária y autorreferencialidad interartística*» e não «*Metaliteratura y metaficción*». Alias, as contribuições reunidas neste número mostram a pluralidade e a variedade polissémica dos conceitos referidos e a sua influência nas diferentes esferas do saber – literatura, arte e cultura – assim como a necessidade de dispor de modelos analíticos que possam ser úteis frente à heterogeneidade das séries culturais analisadas, e das diferentes tradições epistemológicas em que se inscrevem.

No «balance previsional» – cuja análise dos fenómenos de autoreferencialidade, metaliteratura e metaficção pode ser complementada com a leitura das con-

tribuições de Domingo Ródenas de Moya, Patrícia Cifre Wibrow e Arturo Casas, em que podemos encontrar as principais discussões teórico-críticas pelas quais passou o conceito e uma síntese dos seus avatares – António Gil expõe o estado da questão:

No que diz respeito ao conceito de metaficção, existe uma tensão que se exerce muito activamente e em vários sentidos entre concepções amplas e outras mais restritas do fenómeno:

– Frente às acepções especializadas e específicas, uma generalização, virtualmente universalizável a toda a literatura ou arte potencialmente auto consciente, e em medida de exibir os artifícios formais ou a ficcionalidade do universo representado.

– Encontra-se no cerne da discussão o facto de o fenómeno ser inerente à tradição literária e narrativa, ou antes vinculado à modernidade.

– A controvérsia prende-se apenas com a consideração intra ou extra literária do fenómeno, ou com os seus territórios limítrofes.

Do ponto de vista teórico crítico, observam-se duas tradições:

– A mais visível – a americana – é de carácter crítico e histórico literário, situa o fenómeno em termos genéricos, temporais e conceptuais muito definidos.

– A tradição europeia de cariz mais teórico baseia-se no formalismo russo e na narratologia estruturalista francesa.

O propósito da revista Anthropos é reunir investigadores com um interesse comum pelo fenómeno da autoreferencialidade, metaliteratura e metaficção. Embora a perspectiva académica seja dominante, constam contribuições no limiar entre reflexão e criação. As contribuições são organizadas em várias secções: a secção «Argumento», onde se opera o *balanço crítico* anunciado no título, e a secção «Análisis temático» que dá conta das perspectivas comparadas desde a metapoética na poesia espanhola, até ao estudo de interacções entre narrativa e imagens: cinema (e teatro no cinema), banda desenhada, artes plásticas, ou música. As direcções mais inovadoras são as da cultura audiovisual e electrónica na narrativa pós-moderna, ou a ficção electrónica e o videojogo na narrativa *ciber borgeana*.

MARIE MANUELLE COSTA SILVA

SALOMÉ, Ana, *Anáfora*, Porto, Pena Perfeita, 2006.

Sempre o Homem procurou a palavra para ser! Antes mesmo de a ter!

Dizer! Contar! Partilhar! Guardar para si! Por palavras!… Sempre com palavras!…

Assim nasce a poesia: dizer/esconder o mundo por/nas palavras! Carregar a espessura das coisas na voz! Concentrar as emoções na ponta da pena! Dizer o *eu*! Dizer o outro! Dizer as emoções que o mundo suscita, dentro e fora de quem as vive! E sempre cavalgando a página com a frágil, com a titubeante, com a precária harmonia que as palavras permitem – ou não fossem elas, afinal, filtros das emoções…

Mas, mesmo quando o tão almejado equilíbrio poético se torna de difícil consecução, ou mesmo intangível, é também, e ainda com e nas palavras, que a incapacidade é anunciada.

Anáfora é um espelho biconvexo de uma viagem para dois destinos distintos, conquanto complementares: a euforia do canto e das emoções que se lhe associam, por um lado; o desencanto do fracasso, por outro.

Na verdade, sob a forma de pequenos recortes de um quotidiano eminentemente feminino, o *eu* exibe as duas faces do seu mundo interior, íntimo; as palavras são ora frágeis, ora destemidas; umas lucescentes, outras cinzentas; tanto eufóricas, como sofridas; ponderadas, intuitivas; apaixonadas, desiludidas… mas todas vertem a genuinidade de corresponderem à expressão máxima do que esteve na génese dos textos – o coração!

Nesta viagem ao interior de um coração que voga entre a dispersão e a redenção, é possível perceber um trilho confessional em torno do qual gravitam emoções, sensações, experiências, vivências e que aqui se anunciam, sob a forma de verbos, como matrizes da obra:

– ***Dizer***: em *Anáfora*, toda a força e energia está na palavra;
– ***Sofrer***: pela palavra se desvela um universo assimétrico e imperfeito;
– ***Amar***: pela palavra se toca um coração que ora sofre, ora rejubila;
– ***Viver***: pelo coração aberto na palavra se vive;
– ***Ser***: pelo coração revelado na palavra se é.

Trata-se, pois, de um percurso em que a palavra se assume como chave mágica para a descoberta, desprendendo-se de forma e conteúdo convencionais e ganhando a cor das emoções vividas e sentidas, numa busca da epifania pela palavra que não é de hoje.

Em *Anáfora*, há um conjunto de poemas que apontam para a simetria poética de um universo assimétrico, imperfeito, por vezes espúrio… outras tantas vezes caótico… É a harmonia poética e a sua transposição para um lugar melhor (na escrita como na vida) o que ela persegue. Oferece-nos, assim, o olhar atento, vivo, sensível, íntimo, frágil, inconstante, indeciso de um *eu* marcadamente feminino; oferece-nos a sua relação com um *tu*, elemento omnipresente que é, nos seus textos, simultaneamente meio e fim, objecto e objectivo, causa e consequência, verdadeira esfera totalizante, aglutinadora e redentora; oferece-nos a sua ligação com o mundo, com os outros, com as coisas, consigo mesmo, numa aproximação orgânica e sentida do universo real com os universos pessoal e poético, também estes reais, afinal; também aquele pessoal: «Lavar as mãos com as águas frias das palavras e encostarem-se ao peito uns dos outros, à procura dos seus corações.» [35]

A demanda ancestral, intemporal, até, por algo ou alguém susceptível de harmonizar, reprojectar ou ajudar a renascer constrói-se sobre um trilho de relações exteriores e interiores recorrentemente tensas, duras, sofridas, num combate que, não raras vezes, deixa marcas em quem as vivencia: «Sinto-me como sendo eu o meu próprio animal de estimação, sem outro cuidado que não seja o de lamber bem o coração.» [36]

Pelo reconhecimento da condição de entidade ferida, assiste-se, em *Anáfora*, a uma fragmentação do espírito, ora paulatinamente, ora vertiginosamente; umas vezes doce e melancólica; outras agressiva e sanguínea; emerge, então, um *eu* fragmentário, hesitante, caleidoscópico, por vezes desorientado e temeroso, que se

projecta confessionalmente em miríades de pequenos pedaços incontidos: «Nem sempre sei ouvir o rio, ouvir-lhe as vozes e os conselhos. Talvez nunca, para ser precisa. Por isso duvido e os meus passos tremem […]. A vida torna-se-me imprecisa como quando a língua entaramelada na boca quer falar, só não sabe que palavras. Que caminhos proferir e preferir.» [31]

Muitos são, na verdade, os filamentos sensitivos de um *eu*-invólucro a quem o acesso ao Mito é tantas vezes negado: «Tenho um dom negro de me tornar pássaro do dia para a noite. E a partir dele criar mais asas do que o possível.» [19]

Dá-se, assim, expressão a um registo eminentemente disfórico, angustiado, umas vezes espelho de resignação, outras grito de inconformismo; um registo que deixa entrever um pulsar da alma marcado pelos efeitos que o mundo exterior gera no *eu*, mas, sobretudo, pelo reconhecimento desse estado de espírito no e pelo próprio sujeito poético: «Sou um pouco mais angustiada do que um simples mover de lábios […]» [19].

É, contudo, o registo de alguém que, mesmo insatisfeito pelas dúvidas e incertezas que sempre fervilham no sangue daqueles que têm por limite o Céu (os poetas, afinal!!!), sabe que existe um caminho que se renova diariamente («Preciso do colo da certeza» [19]), sabe que deseja percorrê-lo, embora consciente e responsavelmente, saiba não estar ainda em condições de o trilhar («Ter mais pés de andar do que isto.» [19]).

Nalguns momentos, e ao olhar em seu redor, este *eu* em busca de recolecção parece fitar com olhos de toupeira, turvos ou mesmo cegos, que tudo reduzem à expressão mínima, a nada. Tudo lhe soa a nada; Tudo aparenta; Nada é; tudo é partículas ocas, vazias, esparsas de um mundo confuso e sem esperança, sensação que dialecticamente reflecte em si mesmo: «Há ainda quem não saiba que não há nada em que acreditar.» [24]

Nesse instante, as dúvidas e a inquietação sobem de tom; na tensão dual *eu-tu*, a desproporcionalidade das forças em confronto gera um conflito inglório, sem armistício, entre duas faces de um mesmo rosto, mas movidas por punções contrárias. Um conflito cujo desfecho cristaliza o desequilíbrio inicialmente latente, com o prejuízo evidente para o *eu* que, assim, se fragiliza ainda mais: «A minha decadência é este deus a suicidar-se na minha mão, enquanto tudo permanece indiscutivelmente igual.» [24]

O desequilíbrio e a desorientação vividos paroxizam-se, acabando por instalar-se, em alguns poemas, uma lógica niilista; Assiste-se, assim, à negação dos pensamentos, das emoções, das sensações, das acções, acabando tudo por se pulverizar em nada… que é absoluto, em si mesmo e por si mesmo. Tudo, dentro, mas, sobretudo, fora de si, é arbitrário, discricionário ou mesmo anárquico: «Todos nós temos alguém que perdemos e que nunca chegámos a conhecer. […] Todos nós somos os livros que alguém deixou por abrir.» [21]

É esta uma tela de desatino, em que ao arbítrio é reservado um papel de menoridade. A este ser errante que se passeia num jardim sem nome, sem lugar e sem cor nada mais parece restar do que permanecer: «E nada reter. Ser só.» [19]; nada mais parece faltar do que assumir as fragilidades pessoais: «Cada cabeça humana tem os seus próprios animais insondáveis.» [21]; fragilidades que, se não são compreendidas totalmente pelo sujeito poético, o serão menos por todos aqueles que gravitam à sua volta, dentro e fora de si: «Em cima de cada cabeça

humana estão janelas abertas para todas as outras cabeças humanas. Não se enganem, são abismos.» [21]. Melhor será refugiar-se em si mesmo, no doce invólucro da imperfeição, e sorvê-la, trago após trago, até que a taça se esvazie… o *eu*… a sua sombra… o vinho bebido… sozinho… vencido pela inevitabilidade e pela imutabilidade da sua condição: «Por isso existe a solidão de cada homem.» [21]; «Teremos todos que beber desta água.» [30].

O traço inquietante de labor poético vanguardista e pós-moderno que cruza alguns dos textos de *Anáfora* já mencionados acentua uma atitude de desconstrução de um universo comummente aceite de modo acrítico; a violência, as angústias, a solidão, o desassossego são, afinal, feixes de luz que cobrem a escrita. Uma escrita em prosa, eminentemente dizente, mas moldada pela poesia, pela invocação, pela sugestão, pela pintura de telas com metáforas, com símbolos! Não surpreende, pois, que pululem, ao longo das linhas, um conjunto de imagens que ajudam a marcar o compasso, o tom de uma poética indeterminista e indecisa; são os casos da *noite*, da *neblina*, da *escuridão*, do *Inverno*, do *azul*, do *mate*, entre outras. Disseminadas no texto poético, estas imagens de transformação do universo poético acabam por ser, elas próprias, também, e no limite, a própria poesia.

Neste trajecto por entre punções contrárias, tantas vezes de matiz perturbador, o *eu-lírico* deixa entrever uma franja temática susceptível de estar na génese da inquietude do seu coração: a falência do Amor, a incapacidade no lugar de encontro com um *tu-lírico*, afinal, verdadeira mola no (des)equilíbrio do *eu*. Este tronco aglutinador de toda a sua poética deixa na derme cicatrizes profundas, estando a sua maioria associada a duas correntes sensitivas: por um lado, a ausência do *tu* («Assimilar o que tem a tua ausência…» [14]; «A tua ausência faz-me frio…» [24]); por outro lado, a desproporção de forças no modo de amar, que necessariamente inviabiliza a simetria redentora que o sentimento inspira e legitimamente deixa almejar («Acendi os pássaros pousados nos teus ombros à espera do teu fogo. Mas sempre foste demasiado azul para conseguires arder – Eu e o meu coração demasiado incendiário para ti –.» [17]).

É neste instante que o destino último – o Amor –, em lugar de se constituir como matriz epifânica da Existência, em vez de resolver o enigma secreto da criação, redunda em dor, sofrimento, morte. Tudo é cinza, tudo é nevoeiro, tudo é escuro, tudo é Inverno e inferno, tudo é nada. E, num sopro de desencanto e desilusão, a alma escura funde-se e confunde-se com a noite e o breu: «Eram vazias, como eu era vazia desde o dia em que trouxeste fantasmas para o meu corpo.» [17]; é em pequenos e banais gestos (fumar pelas ruas; queimar os dedos com a chama viva da ponta da beata; sentar-se num banco esquecido…) que encontra, enfim, o único sentido para as coisas… o elas não terem sentido algum. O sujeito poético, nesses instantes, mais não é, afinal, que «Um coração revelado numa câmara escura.» [15], um «…estômago dorido desta fome de astros em cada pedaço de ti.» [15]. O ponto de fuga e de encontro passa pela evasão, passa pelo escape aos grilhões enferrujados que mantêm o coração agarrado à sua sombra e a espectros indefinidos, passa pelo desejo de, na ausência do *tu*, deixar de ser *nós* e permanecer… solitariamente: «Acendi o último cigarro…»; «abortei o teu coração.» [17]; «A névoa é demasiada para que possa encontrar o teu coração de árvore melancólica ou o teu afecto anunciado na humidade do vento.» [14] Solução facilmente dizível (desta feita, as palavras não são frágeis, mas falsas)…; solução dificilmente exequível…: «Mesmo assim, sou eu que te escrevo e não tu a mim.» [17]

Todavia, a poesia de Ana Salomé também nos oferece a magia do encontro do *eu* com o coração, com o Amor, traduzido num registo poético muito mais transparente e luminoso, optimista e redentor. Abre-se, assim, um espaço em que o próprio sujeito lírico, convergindo em direcção ao *tu*, se converte em ser plural, em poema, em poeta, em Prometeu moderno que sublima a expressão dos seus sentimentos na bênção da palavra: «Eu conheço a poesia pelo cheiro. / Ela pousava em cada coisa que fazias / Nas sombras da tua cama de ferro / Ela pousava e não se via.» [9]

Trata-se, esta, de uma espécie de demanda do Absoluto, elegendo como veículos preferenciais a Poesia, a Arte, as pequenas coisas da vida, o Amor! Sobretudo este último, o Amor!

1. É no vigor do coração, afagado pelo outro, conjugação plena de *eu* e *tu* na sua expressão plural (*nós*), que o sujeito poético encontra o equilíbrio, por mais instável e titubeante que seja, promovendo, assim, a auto e hetero-descoberta (feita de espírito, mas também de corpo, matéria, sentidos): «De ti. A incandescência de um comboio a arder no coração da viagem. Até ti.» [18]

É no aconchego de um amor a dois, partilhando a noite, que se desprezam sobranceiramente os fantasmas; é na entrega despojada ao Amor que se vencem os receios escuros da noite; é no abraço a dois que a noite se faz madrugada; é na reinvenção do pronome *nós* que se consubstancia a existência individual e transindividual: «Só tu serás a cama onde nem a morte faz senão um doce arrepio que passa.» [22]

É no encontro com o *tu* que a viagem etérea sem tempo ou espaço, que é «mel que prende os músculos», onde «os advérbios não têm lugar», seria possível; é na identificação com o *tu* que a consubstanciação deste desejo último, o da concretização do Amor, se faria real. Mas, ainda assim, recorrentemente, a sintaxe da frase, bem como a do coração, se enuncia como condicionalmente prudente e cautelosa: «Eu teria o cuidado de te amar mesmo ao vento e à chuva.» [42]

Existirá, verdadeiramente, um Éden primordial, desiderato último de todos aqueles que almejam o reencontro com as essências e, no limite, consigo mesmos? Poderá, afinal, o Mito transformar-se em realidade, fundindo pequenos nadas com o todo e o tudo? Haverá, porventura, modo de aceder ao Olimpo de cada um de nós? A dúvida não pode ser desfeita; Tornar finito o Infinito seria negar a busca de si próprio e do mistério da existência! Talvez por isso, mesmo que com o brilho daqueles que amam e crêem ser possível, em momento algum se vislumbra, no olhar espectral deste *eu* lírico, a faísca do deslumbramento, a centelha da ilusão; até porque, afinal: «O amor é inventarmo-nos todos os dias.» [42]

2. Para além do Amor, um outro sinal de luz na escrita de Ana Salomé reside nos pequenos prazeres do quotidiano, nas coisas singelas da vida, lugares em que o *eu lírico* se redescobre, também. Na verdade, rejeitando-se a vertigem desenfreada do sorver, do tragar, do instantâneo, valoriza-se o saborear, lento, demorado, atento, consciente das coisas modestas e simples; são gestos, objectos e coisas que, fazendo parte das vidas de todos nós, passam ao nosso lado sem nelas repararmos, de tão ritualizadas que estão. Num processo de poetização do real, fita-se as chávenas brancas do café, acende-se um cigarro, espalha-se, lassamente, a cinza no cinzeiro, olha-se, na doce indolência do fim da tarde, por entre o vidro da janela de um café… sem pressa, sem urgência, sem ansiedade… antes deixando que a sua transparência e a sua respiração arejada mergulhem paulatinamente dentro de si;

a chávena, o cão branco que late, o autocarro que passa… todos eles com olhos claros… olhos que sabem como apaziguar a alma. Ver é, afinal, perceber o que se esconde na realidade; é captar as impressões que as coisas deixam; é percepcionar minuciosamente através dos sentidos e reflectir as impressões provocadas pelo exterior no interior: «Tomo um banho e tomo a sopa de leite. Coloco o corpo sem nenhum interesse no sofá e deixo-o amolecer por umas horas ao som de Neil Young, Johnny Cash e Bob Dylan.» [34]

Navegamos, agora, num espaço intuitivo, sensitivo, impressivo, em que o sentir toma o lugar do pensar. Trata-se de um espaço em que não se procura respostas; em que se rejeita a existência de chaves epifânicas ou chavões conclusivos. Ao invés, apenas sorrir para as coisas, senti-las e deixar-se mergulhar nelas, deixando-as vogar em si. Afinal, «Não, nem tudo tem de ser um ciclo fechado. Um ciclo intransponível de pensamentos e pensamentos que nunca soube pensar.» [26]. E assim se vê tanto! E assim, «[…] ali, mesmo que por momentos, sou eternamente feliz.» [33]

E com isso, o percurso cumpre-se; a redenção atinge-se; estabelece-se o perímetro definitivo para uma melhor escrita, mas, sobretudo, para uma melhor vida.

JORGE MANUEL ROCHA PIMENTA